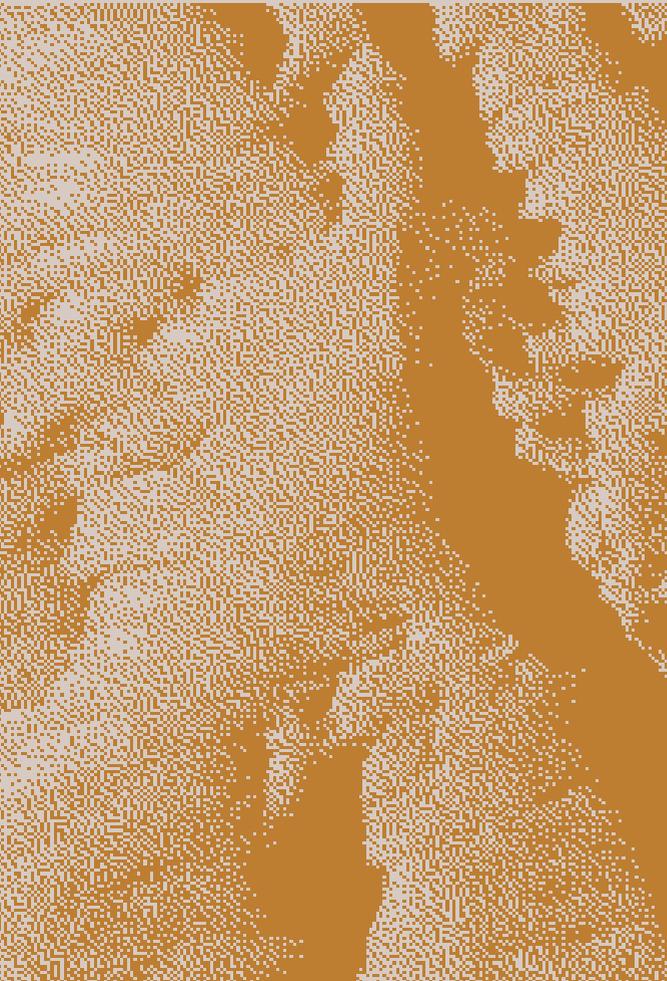


Nature Writing

Vom Erkenntniswert einer
Literatur an den Schnittstellen
von Wissenschaft
und Poesie

Jan Röhnert



Über allen Gipfeln
Ist Ruh.
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch.
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

Seit jenem 6. September 1780, an dem der Weimarer Minister und Berginspektor Johann Wolfgang Goethe die berühmten Verse von „Wanderers Nachtlied“ ins Holz einer Waldhütte oberhalb Ilmenaus ritzte, hat sich unser Bild von der Natur grundlegend gewandelt. Waldsterben, Klimakollaps, Meeresvermüllung, Gletscherschmelze, Flussbegradigungen, Dschungelrodungen, Artensterben machen die Vorstellung einer natürlichen Umwelt zur seligen Projektion vergangener Epochen. Dennoch, oder gerade deshalb – „Natur“ boomt: Die Umsätze der Outdoor-Industrie steigen, das nach Henry David Thoreaus Hauptwerk *Walden* – von dem noch die Rede sein wird – benannte Hochglanzmagazin verspricht Selbstverwirklichung in unberührter Wildnis; im selben Maße, wie sich Lebensräume aufgrund menschlicher Eingriffe verändern, entstehen Studien zur heilsamen Wirkung des Naturerlebens, und Krankenkassen beginnen, den Aufenthalt in Naturparks auf Rezept zu verschreiben. Vielleicht ist Goethes Gedicht deshalb noch immer so beliebt, weil es den Nerv unserer sich nach Ursprünglichkeit sehnenen Gegenwart trifft – wenn auch auf andere Weise, als es dem Verfasser vorgeschwebt haben mag.

Generationen haben in diesen Versen das emphatische Einswerden des Dichters mit der Natur gelesen, doch wir sollten uns klarmachen, „Wanderers Nachtlied“ ist ebenso das Gedicht eines – Naturforschers. Goethe nahm zur selben Zeit am Streit zwischen Vulkanisten und Neptunisten um die Entstehung der Erdoberfläche Anteil, schrieb einen Traktat über sein Urgestein Granit, und die Beschäftigung mit der Morphologie der Arten brachte ihn zur Entde-

ckung des Zwischenkieferknochens – ein Schritt hin zur Evolutionstheorie. Die „Gipfel“, auf denen das erlebende Subjekt im Gedicht steht, sind dieselben, deren Untergrund Goethe als Bergbauinspektor befahren hatte; die vom Dichter überblickten „Wipfel“ des Thüringer Waldes sind bereits damals nicht ursprünglich, sondern Ergebnis einer „nachhaltenden Forstwirtschaft“, aus welcher sich unsere heutige Idee von Nachhaltigkeit entwickelte; hinter dem kaum spürbaren „Hauch“ verbergen sich meteorologische Phänomene, welche Goethe in späteren Jahren empirisch zu ergründen suchte. In „Wanderers Nachtlied“ ergänzen sich Dichter und Naturwissenschaftler auf subtile Weise: Es zeigt, dass sich Anschauung und Empfindung, Empirie und Erlebnis keineswegs gegenseitig ausschließen müssen, sondern miteinander korrespondieren können. Diese fruchtbare Symbiose von persönlichem Zugang, begrifflicher Reflexion und methodischem Rückhalt hatte der späte Goethe womöglich im Sinn, als er in den *Maximen und Reflexionen* (1829) von jener „zarten Empirie“ sprach, „die sich innigst mit ihrem Gegenstand identisch macht“. Ein Aphorismus, der in der Paradoxie des Zusammendenkens von wissenschaftlichem Anspruch und subjektiver Einfühlung wie geschaffen scheint, um ein literarisches Phänomen zu charakterisieren, das bei Lesenden wie Schreibenden gleichermaßen für fruchtbare Begegnungen von Literatur und Wissenschaft sorgt: das Nature Writing.

Der im Englischen etablierte Begriff Nature Writing verweist auf eine Leerstelle innerhalb des literarischen Kanons in Deutschland. Noch immer herrscht weithin eine strikte Trennung zwischen Belletristik und Sachbüchern, also von schöner Literatur und (populär-)wissenschaftlicher Prosa, und insgesamt scheint das Bewusstsein dafür noch zu wenig ausgeprägt, dass zwischen beiden Welten starke Verbindungen bestehen. Abgesehen davon, dass Wissen und Erkenntnis auch Gegenstände der schönen Literatur sind, greifen die Naturwissenschaften zur Veranschaulichung ihrer Sachverhalte gern selber auf poetische Verfahren zurück. Die Verbindung der vermeintlich getrennten Bereiche naturwissenschaftlicher Erkenntnis und literarischer Darstellung ist ein zentrales Anliegen des

Nature Writing. Was das bedeutet, und was alles als Nature Writing gelten kann, ist auf dem deutschen Büchermarkt aktuell wohl am gelungensten in der Reihe *Naturkunden* aus dem Verlag Mattes & Seitz zu finden.

Im Folgenden möchte ich aus der eigenen Erfahrung des Schreibens zwischen Wissenschaft und Literatur in zehn Kernbegriffen versuchen, einen knappen Steckbrief des Nature Writing zu geben. Denn der Pragmatismus seiner angelsächsischen Herkunft bedeutet bei aller Perspektivenvielfalt beileibe kein „anything goes“.

Woher Forschende die Leidenschaft für ihre Themen beziehen, woraus sich ihre Inspiration speist, unter welchen Lebensumständen ihr Werk entsteht, das hat in den Geistes- und Naturwissenschaften bis auf Widmungen und Danksagungen üblicherweise keinen Platz. Würde man *life sciences* als „Lebenswissenschaften“ wörtlich nehmen und all unsere Forschungen als einen Beitrag dazu begreifen, wäre es dann nicht nötig, auch uns selbst mit unseren eigenen Biographien mit in die Forschung einzubringen? Für mein Buch *Vom Gehen im Karst* habe ich als Literaturwissenschaftler viel aus den Geowissenschaften und literarischen Werken, vor allem jedoch aus dem eigenen Unterwegssein und meiner persönlichen Vorgeschichte geschöpft. Wie sehr, das ist mir selbst erst im Laufe des Projekts klargeworden, das ursprünglich eine geologisch fundierte literarische Landkarte des Karstes hatte entwerfen wollen. Dass diese Vermessung eigentlich schon im Sandsteinbruch meiner Kindheit begann, der in mir Wahrnehmung, Sensibilität und Passion für derartige Phänomene reifen ließ, ist mir erst beim Schreiben und Nachdenken über die Form meines Gegenstandes klargeworden. Die Geschichte des „Innigst-Identisch-Machens“ mit seinem Forschungsgegenstand im Nature Writing zu erzählen, hat wenig mit eitler Selbstbespiegelung zu tun, sondern zeigt, wie aus Begeisterung Erkenntnis entstehen – und wie diese weitergetragen werden kann.

Naturschrift



Wir machen uns selten bewusst, wie synthetisch und idealisiert unser Begriff von Natur eigentlich ist. In der abendländischen Tradition hat es sich eingebürgert, von der (vom Menschen unbeeinträchtigen) Natur als Gegensatz zur (menschengemachten) Kultur zu sprechen – ein Gegensatz, der sich zwar in vielen Köpfen hartnäckig hält, gleichwohl von den objektiven Naturwissenschaften wie auch den hermeneutischen Geisteswissenschaften inzwischen in dieser Form abgelehnt wird. Der Grund liegt vor allem darin, dass unser Begriff von Natur und das Nachdenken über sie nichts anderes als ein Produkt des menschlichen Geistes und der menschlichen Kulturgeschichte sind – und damit eben selbst kulturell geformt.

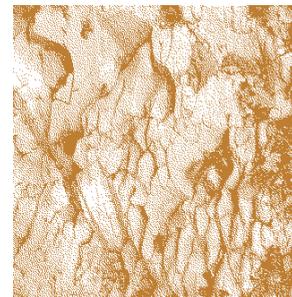
In anderen Kulturen, wie etwa der chinesischen, sieht es sprachlich ein wenig differenzierter aus, dort verbirgt sich beispielsweise hinter dem, was wir als Natur oder Landschaft bezeichnen, das Binom für Berge und Flüsse (shan/shui), welches zugleich auf die chinesische Kulturgeschichte und die jahrhundertealte Tradition der Wahrnehmung der chinesischen Natur und Landschaft im Licht ihrer Sprache, Schrift und Kultur, vor allem auch auf die enge Verschränkung von Bildlichkeit, Abstraktion, Malerei und Schrift verweist. Deutlicher als in unserer abendländischen Tradition wird hier die kulturelle Aneignung und Überformung auch der sogenannten natürlichen Gegebenheiten in der Anschauung des Menschen sichtbar. Die erste Form der menschlichen Erschließung seines Lebensraumes ist nicht dessen Veränderung und Umgestaltung im Sinne von agrarischer „Urbarmachung“ (dem Akt der Rodung) und Kultivierung, es ist die Benennung durch Sprache. Indem Natur in ihrer Diversität benannt und kategorisiert wird, ist sie bereits Teil der kulturellen Sphäre des Menschen.

Zugleich zeigen uns die chinesischen Ideogramme und die altägyptischen Hieroglyphen als früheste Zeugnisse menschlicher Schriftkultur, wie

sich die Schrift selber Schritt für Schritt aus der Anschauung und Abstraktion natürlicher Realien entwickelte. Inzwischen ist der Nachweis dafür erbracht worden, dass auch unsere lateinische Buchstabenschrift, über viele Zwischenstationen hinweg, auf die der Natur entnommene komplexe Bilderschrift des alten Ägypten zurückgeht.

Die Kultur unserer Schrift hat demnach in der „Natur“ selbst ihren Ursprung! Nature Writing handelt daher immer auch vom Rätsel der Zeichen und Chiffren, jener „Schrift“ also, hinter welcher sich Natur verbirgt oder als welche Natur für uns erscheint. Hans Blumenberg, der große Münsteraner Philosoph, hat in seinem Hauptwerk *Die Lesbarkeit der Welt* (1986) die Geschichte der Transformationen und Wandlungen, welche die uralte Metapher vom „Buch der Natur“ von der Antike bis in unsere Tage durchlaufen hat, eindrücklich nacherzählt. Die Vorstellung von einer erst wieder zu entschlüsselnden Schrift der Natur und das Schreiben über sie stehen in einem engen Wechselverhältnis, das zwischen den Zeilen des Nature Writing immer wieder durchscheint.

Naturschreiben



Es gibt unendlich viele Darstellungen vom „Buch der Natur“, unendlich viele Bücher der Natur; die Diversität des Nature Writing ergibt sich aus ihrem mannigfaltigen Zugang zum Gegenstand „Natur“. Dies hat mindestens so viel mit der Subjektivität der Autorinnen und Autoren wie mit dem Welt- und Wertesystem, welchem sie jeweils angehören, zu tun. Drei bedeutende Beispiele der antiken Naturbetrachtung zeigen in der Bandbreite ihrer Darstellung, wie variabel der Naturbegriff schon damals war, und wie weit die Wurzeln des modernen Nature Writing in die Anfänge der literarischen Kultur zurückreichen. Vergils *Georgica* (29 v. Chr.), ein episches Gedicht in vier Teilen, vermittelt – selber die *Werke und Tage* des Griechen Hesiod (700 v. Chr.) zum Vor-

bild nehmend – am Lauf der vier Jahreszeiten und der in ihnen zu beobachtenden landschaftlichen Veränderungen das naturkundliche und bäuerliche Wissen zur Zeit des römischen Imperiums, inklusive der astronomischen, meteorologischen, botanischen, zoologischen und geologischen Wissensbestände der Zeit. Die 37 Bände von Plinius' *Historia Naturalis* geben etwa zur selben Zeit (77 n. Chr.) ein enzyklopädisches, gleichermaßen umfassendes wie kaleidoskopisch buntes Bild von der Vielfalt botanischer und zoologischer Erscheinungen, die sie zugleich in eine, für uns heute freilich etwas fremd anmutende, auf Analogien basierende Systematik zu bringen versuchen.

Das Erstaunliche an Plinius ist, dass er immer auch die menschlichen Kontakte mit diesen Erscheinungen, oft anekdotisch aus früheren Berichten wie Herodots *Historien* schöpfend, zum organischen Teil seiner Naturgeschichte macht. Lukrez' (gest. um 53 v. Chr.) Lehrgedicht *De Rerum Natura* schließlich spekuliert über die eigentlich nicht sichtbaren, jedoch allen Erscheinungen zugrundeliegenden Bausteine der Natur, welche er aus griechischen Traditionen schöpfend als Atome bezeichnet. Ähnlich wie Platons Philosophie hinter den Erscheinungen die Verkörperung von Ideen vermutet, so versucht auch Lukrez die Erscheinungen der Natur auf Gesetzmäßigkeiten zurückzuführen, die in dieser selbst nicht unmittelbar wahrgenommen werden können. Vergil, Plinius und Lukrez bieten zahlreiche Anknüpfungspunkte für spätere naturwissenschaftliche wie literarische Erschließungsversuche der Natur.

Beginnend mit Thoreaus *Walden* (1854) spielt etwa der Zyklus der Vergil'schen Jahreszeiten auch in Texten des modernen Nature Writing eine hervorstechende Rolle, beispielsweise in Aldo Leopolds Klassiker *Ein Jahr im Sand County* (1948) oder Annie Dillards *Pilger am Tinker Creek* (1974). Die überlieferten Naturgeschichten von Antike bis Neuzeit sind integrale Bestandteile der Kulturgeschichte, Naturschreiben ist eine kulturelle Praxis, die das Weltbild der jeweiligen Epoche widerspie-

gelt. Man vergegenwärtige sich etwa die Werke der mittelalterlichen Scholastiker, Mystiker und Universalgelehrten wie Hildegard von Bingen, Stauferkaiser Friedrich II. (das „Falkenbuch“, um 1248) Paracelsus oder Leonardo, man denke an die barocken Archive und Klassifikationssysteme bis hin zu Carl von Linnés bahnbrechender Natursystematik (um 1750). Und an der Schwelle zur Moderne lieferten Buffon (*Histoire naturelle*, 1749–1804), Humboldt (*Kosmos*, 1845) oder Darwin (*Der Ursprung der Arten*, 1859) vermutlich die letzten universellen Naturbilder und -theorien.

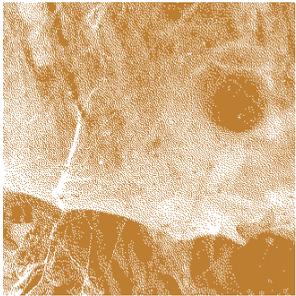
Es ist bezeichnend, dass die Texte des modernen Nature Writing im engeren Sinn erst seit Mitte des 19. Jahrhunderts entstanden sind – sich aber auf weit ältere Vorbilder berufen. Die mit der Ausdifferenzierung des naturwissenschaftlichen Fächerkanons seit dem späten 19. Jahrhundert verlorene kulturelle Bindekraft der großen universalen Naturgeschichten scheint zumindest in vielen Schriften des Nature Writing fortzuwirken.

Das wohl außergewöhnlichste Beispiel des Versuchs einer umfassenden Naturgeschichte der Gegenwart ist Raoul Schrotts Epos *Erste Erde* aus dem Jahr 2016. Schrott kennt als Dichter die Tradition des antiken Lehrgedichts, er kennt die Idyllen und idealen Landschaften Vergils ebenso wie Humboldts Naturdarstellungen und Darwins Evolutionslehre, er hat sich die moderne Quantentheorie erschlossen, Archäologie, Astronomie, Geologie, Biologie und andere Disziplinen bis zum Stand des Jahres 2016 soweit zu durchdringen versucht, dass er aus all diesen Wissensbeständen – wie fragmentarisch auch immer – ein Panorama des naturwissenschaftlichen und nach wie vor Leerstellen enthaltenden Weltbildes unserer Gegenwart generiert.

Es geht Raoul Schrott mit *Erste Erde* nicht um einen eigenständigen Beitrag zu den bestehenden Wissenschaften, sondern um die Schließung der Lücke, welche die in sich zersplitterten Fächer hinterlassen. Es handelt sich also um eine Art von utopischem Entwurf, der die verschiedenartigsten Blicke und Wahrnehmungen auf und von

Natur zueinander ins Verhältnis setzen möchte, um so zumindest den Umriss von etwas Ganzem durchscheinen zu lassen. Dies geschieht in poetischen Formen, welche einerseits den zum Teil abstrakten Erkenntnissen heutiger Wissenschaften eine erzählende Gestalt geben und andererseits schematisches Wissen in Bilder übersetzen, welche offen und durchlässig sind für individuelle Erfahrungen und Zugänge. Die Poesie als Medium von Schrotts Epos des naturwissenschaftlichen Eros gilt vielen Dichtern seit der Romantik – also seit Literatur von der Abhängigkeit rhetorischer Praxis befreit ihren ästhetischen Eigensinn entfaltet – paradoxerweise als adäquat beim Mit- und Nachschreiben einer ‚ganzen‘ Natur, welche sich in ihrer Totalität dem daten- und faktenbasierten Zugriff der „exakten“ Wissenschaften entzieht.

Wissenschaft



Die Wissenschaft ist gleichwohl ausdrückliches Referenzsystem für die meisten „Nature Writer“, ja Bezugspunkt für das Nature Writing insgesamt. Nicht wenige Autorinnen und Autoren kommen selbst aus den Naturwissenschaften oder der Ökologie und dem Naturschutz (wie etwa der Entomologe Jean-Henri Fabre, der Forstwirt Aldo Leopold, die Biologin Annie Dillard), aber auch aus den Literatur- und Geisteswissenschaften wie etwa W.G. Sebald, Robert Macfarlane oder Helen Macdonald. Ihnen allen ist die akademische Herkunft zwar mehr oder weniger anzumerken, sie lassen aber die Grenzen ihres Fachwissens weit hinter sich.

Nature Writing braucht die Rückbindung, wie selektiv und verstreut auch immer, an die Anregungen aus den Wissenschaften. Die Natur soll eben nicht nur emphatisch erlebt und durchwandert, sondern auch theoretisch reflektiert werden. Dabei gelingt es den Autorinnen und Autoren zu zeigen, wie sehr Wissenschaft in unser Leben eingebunden ist, und wie sehr unsere Wahrneh-

mung der Natur von ihr profitiert. Nan Shepherds Klassiker *Der lebende Berg* (1944/1977) ist dafür beispielhaft: Die Autorin lässt eine Bergkette in Schottland, die Cairngorm Mountains, aus dem Mosaik ihrer natürlichen Verhältnisse derart verdichtet in Schrift wiedererstehen, dass sich daraus das eindringliche Porträt einer Landschaft ergibt, die dem Herzen ebenso nah ist wie dem Verstand.

Beteiligtsein



Was die Projekte des Nature Writing fundamental von objektiver Wissenschaft unterscheidet, ist das persönliche Beteiligtsein am Gegenstand. Dieser kann nicht ohne den Bezug zum eigenen Selbst, zur eigenen Wahrnehmung, Identität und Geschichte entwickelt werden – also nicht ohne all jene subjektiven Aspekte, welche in wissenschaftlichen Darstellungen gewöhnlich ausgeklammert sind. „Nature Writer“ halten sich keineswegs vornehm neutral zurück, viele beteiligen sich mit ihren Texten am gesellschaftlichen Natur- und Ökodiskurs; oft sind sie es gewesen, die sensibilisiert haben für eine neue Sicht auf die Umwelt, oder die Probleme angeschnitten haben, welche dank ihrer literarischen Intervention überhaupt erst sichtbar geworden sind.

Der Wanderfalke (1967), ein Klassiker des britischen Nature Writing von J.A. Baker, betrauert in seiner bis zum animistischen Kult reichenden, gleichwohl exakten Beschwörung des Greifvogels zugleich dessen Verschwinden aus den agrarischen Kulturlandschaften aufgrund des bis in die 60er-Jahre massenhaft eingesetzten Pestizids DDT. Dabei war Baker keineswegs, im Gegensatz zu anderen Autoren wie Gary Snyder oder Aldo Leopold, ein Öko-Aktivist der ersten Stunde; er stiftet vor allem durch die emphatische Identifikation mit dem Tier bei seinen Leserinnen und Lesern eine intensive Anteilnahme für die Lebenswelt und -weise des Vogels.

Zeiten

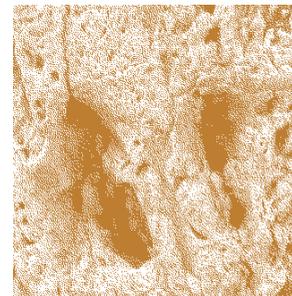


Im starren Takt unserer mechanischen und digitalen Uhren bilden sich weder die Biorhythmen unseres Körpers noch die kosmischen Jahres- und Tageszeiten adäquat ab. Sowohl das mündliche wie auch das literarische Erzählen können hingegen ganz andere Rhythmen, Pausen, Zeitsprünge, verdichtete Augenblicke der Sammlung, Konzentration, Ereignishaftigkeit, unterschiedliche Tempi wie Zeitraffer und Zeitdehnung wiedergeben, Zeitmodi, die auch unserer im Gedächtnis gespeicherten Erfahrung entsprechen. Häufig folgen die Werke des Nature Writing zudem in ihrer Struktur elementaren Zyklen für den Ablauf der Tages- und Jahreszeiten, der Monate, oder auch elementaren räumlichen Vektoren wie den Himmelsrichtungen. Doch nicht nur menschliche Orientierung und unser Zeitempfinden werden vom Nature Writing in Form und Struktur aufgegriffen. Der schon erwähnte J.A. Baker folgt dem Wanderfalken durch die Marschen Ostenglands vom ersten Auftauchen im Winterquartier bis zu dessen Verschwinden mit der Migration im Frühsommer nach Norden. In ihrer zum Bestseller avancierten autobiografischen Vogelstudie *H wie Habicht* (2014) schließt sich Helen Macdonald den Lebensgewohnheiten und Zyklen eines von ihr großgezogenen Habichts bis zu dessen Auswilderung an. Annie Dillards *Pilger am Tinker Creek* (1974) erlebt Frühling, Sommer, Herbst und Winter mit den sich abspielenden Veränderungen der Landschaft wie zum Beispiel Überschwemmungen nicht als Katastrophen, sondern als Metamorphosen ein und desselben Ortes. Kirsty Bell nennt ihre von einer Wohnung am Landwehrkanal aus bezogene Flussperspektive auf Berlin in einem nicht nur übertragenen Sinn *Gezeiten der Stadt* (2021) und bringt damit die wiederkehrenden Rhythmen der Ekliptik in Kontrast zu den hektischen Rhythmen der Gegenwart. W.G. Sebald nennt seine Reise zu den verfallenen, von der Natur zurückeroberten Technikruinen Südostenglands, *Die Ringe des Saturn* (1995), im Untertitel „eine eng-

lische Wallfahrt“, wodurch er verschiedene Zeitvorstellungen (Saturn – kosmische Zeit; Wallfahrt – Mittelalter) mit den postapokalyptisch beschriebenen Landschaften seiner Jetztzeit kontrastiert.

Der Begriff der Wallfahrt illustriert im Übrigen sehr gut den vom Nature Writing bevorzugten Modus der Entschleunigung, des Gehens zu Fuß über weite Strecken, wodurch Zeitmaß und Sinnlichkeit der Erzählung unmittelbar mit dem leiblichen Selbst verbunden sind. Dabei kann vom Gehen jeweils auf völlig konträre Weise erzählt werden: Werner Herzogs *Vom Gehen im Eis* (1978) schlägt ein rastloses, oft gehetztes Stakkato an; Robert Macfarlanes *Karte der Wildnis* (2007) dagegen schildert ruhige, mit literatur- und kulturhistorischen Exkursen angereicherte Wanderungen zu den letzten Refugien von Wildnis in Großbritannien. Eines jedoch ist klar: den realen oder imaginierten Orten des Nature Writing nähert man sich weder mit Auto und noch per Bahn, man erreicht sie zu Fuß.

Wildnis



Die Wildnis ist der Fluchtpunkt des Nature Writing. Doch was ist eigentlich gemeint, wenn von Wildnis die Rede ist? *Die* prototypische Wildnis gibt es nicht, der Begriff ist ebenso wie „Natur“ ein Produkt unserer kulturellen Zuschreibungen an einen vermeintlich unberührten, „naturbelassenen“, menschenleeren Raum. Die für das Genre einflussreiche Vorstellung von Wildnis ist im amerikanischen Naturschutzgesetz, dem sogenannten *Wilderness Act*, festgeschrieben und speist sich aus der Entdeckung der gigantischen urzeitlichen Berge und Bäume Kaliforniens durch John Muir. Der Pionier des Naturschutzes und des Nature Writing hatte 1903 Präsident Roosevelt eingeladen, mit ihm im späteren Nationalpark zu campen, um ihm die Schönheit und Schutzwürdigkeit des Gebietes vor Augen zu führen. Was Muir und die Gesetzgeber des Nationalparks dann jedoch vergaßen, war, dass sie mit ihrer Vorstellung einer unberührten Wildnis all jene

von dort verdrängten, die das Gebiet seit Jahrhunderten ohne Gefährdung des ökologischen Gleichgewichts sporadisch durchzogen, dort jagten und sammelten, nämlich die indigene Bevölkerung: „Die Wilden“ hatten für die Wildnispuristen nichts in der selbstproklamierten Wildnis zu suchen.

Anders war bereits Henry David Thoreau mit der Vorstellung von Wildnis umgegangen. Der Titel seines autobiografischen Manifestes *Walden. A Life in the Woods* von 1854 zeichnet ein leicht irreführendes Bild. Dass sein Erfahrungsbericht keineswegs einen Totalrückzug aus der Zivilisation schildert, dass seine Wildnis – die Wörter „wild“, „Wald“ und „woods“ haben dieselbe indogermanische Wurzel – permanent von Spuren aktueller und vergangener Besiedelung durchzogen ist, bemerkt man erst beim genauen Lesen. Thoreau war weit davon entfernt, eine Wildnis im Sinne von Muirs urtümlichen Nationalparks aufzusuchen; er zog sich in seinem Selbstversuch für zwei Jahre aus dem Leben der Kleinstadt Concord in Massachusetts zurück, um am nah gelegenen Walden-See ein autarkes Leben zu erproben – was auch die Schwierigkeiten mit einschloss, die sein Unabhängigkeitsprojekt behinderten. *Walden* berichtet freimütig von früheren Bewohnern, von Begegnungen mit einzelnen Menschen, vom Geräusch der Eisenbahn und anderen Elementen der Zivilisation, die Thoreau nicht einfach unterschlägt, sondern die sein Wildniserleben ebenso grundieren wie das Wild (das zu verspeisen er verschmäht), der Anblick des Sees im Wandel der Jahreszeiten, das Waldgebiet, in welchem er lebt, die Pflanzen, welche er ansät und erntet.

In seinem Schlüsselwerk *Karte der Wildnis* (2007) geht der zurzeit vielleicht bekannteste lebende Autor des Nature Writing, Robert Macfarlane, unterschiedlichen Dimensionen von Wildnis anhand verschiedener Exkursionen quer durch das Vereinigte Königreich nach. Seine Recherche beginnt in den Wipfeln eines Baums vor den Toren von Cambridge, führt in den äußersten Westen und Norden auf unbewohnte Inseln vor

der walisischen und schottischen Küste, in einen überwachsenen, Biotop gewordenen englischen Hohlweg, um schließlich wieder bei der Wildnis vor der eigenen Tür anzukommen, die er nun anders würdigen kann. Macfarlane gewinnt die Erkenntnis, dass sich Wildnis einer eindeutigen Definition entzieht, da ihr Bild von unseren changierenden Zuschreibungen und Erwartungen abhängig ist. Bei näherer Beschäftigung stellt sich die Frage, ob das projizierte Idealbild von Wildnis als einer „unberührten“ Landschaft nicht weit künstlicher ist als eine sekundäre oder tertiäre Wildnis, die sich in einer vom Menschen geprägten Umwelt zum Beispiel auf Brachen oder Ruderalflächen entwickelt. Das Anthropozän, das für viele Kultur- aber auch Naturwissenschaftler aktuelle Erdzeitalter mit einer irreversibel vom Menschen veränderten Bio-, Geo- und Ökosphäre, drängt zum Nachdenken über einen erweiterten Wildnisbegriff.

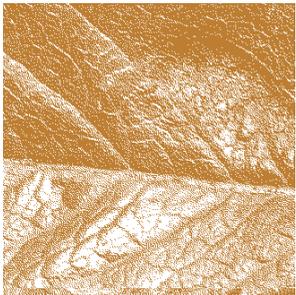
Sollte man „Wildnis“ nicht als einen Ermöglichungsraum oder Modus für ökologische Prozesse wie menschliche Erfahrungen fassen, der Platz bietet für das offene, unkontrollierte, (noch) nicht Festgestellte oder Normierte, Ungeregelte, Unerwartete, Ungezügelter, Überbordender, Inkommensurable – mit einem Wort: für das „Wilde“, sowohl in uns als auch außer uns? Wildnis wäre demnach nicht exterritorial angesiedelt, sondern ein Raum, der innerhalb unserer Kultur liegt – weil ein Raum außerhalb unseres kulturellen Zugriffs, wie die Diskussion über „Natur“ bereits zeigte, schlicht nicht vorstellbar ist –, in dem jedoch das Wilde als Modalität zugelassen ist wie das vermeintliche „Unkraut“ in einem „verwilderten“ Garten.

Das Nature Writing verweist im Wildnisbezug auf das Kardinalproblem des Umgangs mit unserem Lebensraum: einerseits wird er gerodet, beackert, vernutzt, andererseits (wenngleich viel seltener) unter strikten Schutz gestellt – ein vermittelndes Element, einen Modus, dies anders zu denken, scheint es nicht zu geben, und doch scheint genau das notwendig zu sein, um die Inkommensurabilität der ökologischen Prozesse, in

die wir eingebettet sind, die wir beeinflussen und denen wir zugleich ausgesetzt sind, auch nur annähernd zu begreifen. Die „wilden“ Orte, von denen das Nature Writing spricht, müssen nicht zwangsläufig etwa Naturschutzgebiete sein, es können Orte sein, die man gerade nicht als schön oder besuchenswert empfindet – Peter Handke spricht in diesem Zusammenhang auch von den Schwellen, Rändern, Niemandsländern und Zwischenräumen, welche es poetisch zu kultivieren gelte: „Die terrains vagues als die letzten Tempelbezirke“.

Der amerikanische Dichter und Umweltpionier Gary Snyder hat in seinen Reflexionen *The Practice of the Wild* (1990), den zentralen Schluss gezogen für die Wildnis als Narrativ des zeitgenössischen Nature Writing: Das Wilde ist überall zu suchen, es gibt keinen privilegierten Ort für das Wilde, es findet sich permanent im Gehen und im Schreiben wieder, wenn man es einfach als vitalen Daseinsprozess und Wahrnehmungsmodus zulässt. Das Nature Writing wäre demnach spirituell in der Wildnis daheim, mag es auch in der Stadt bei einem Grasbüschel vor der Haustür beginnen.

Wasser



Ein Autor, der ebenfalls die Allgegenwart des Wilden vor Augen führt, ist der Brite Roger Deakin der mit *Waterlog* (1999) und *Woodlog* (2007) zwei Meilensteine des zeitgenössischen Nature Writing setzte. In *Waterlog* erzählt er vom Schwimmen in allen Arten von Gewässern, in Großstadtkanälen oder den letzten unbegradigten Flüssen. Hans Jürgen Balmes dagegen zeichnet mit großem Einfühlungsvermögen in *Der Rhein* (2021) die „Biographie eines Flusses“ nach, indem er – unter anderem inspiriert von den Rheinlandschaften des englischen Malers William Turner aus der Mitte des 19. Jahrhunderts – mosaikartig in verschiedenen Zeitschichten, anekdotischen Begegnungen, Gesprächen, Lektüren und Wanderungen die kulturellen, ästhetischen und ökologischen Dimensionen des Stroms sichtbar macht.

Kirsty Bell erzählt in *Gezeiten der Stadt* nicht die Geschichte eines Flusses, sondern die Geschichte Berlins, ausgehend von einem künstlichen Wasserweg, dem Landwehrkanal. Die Landschaft um den im Osten Londons gelegenen Fluss Lea wiederum wird zum Erinnerungsimpuls für die Wanderungen der Ich-Erzählerin in Esther Kinsky's *Am Fluss* (2014).

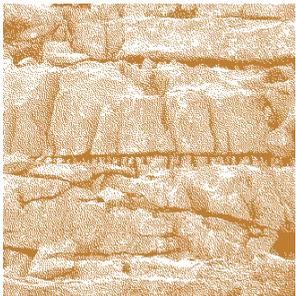
Auch Küstenlandschaften wie an der Ostsee oder Nordsee bieten reichlich Inspiration. Mit seinem in den frühen 1930er-Jahren entstandenen *Bukolischen Tagebuch* erweist sich der Lyriker Wilhelm Lehmann, der als Vater des „naturmagischen Gedichts“ gilt, als intimer Kenner der Marschlandschaft. Ein Vierteljahrhundert später entwirft der Bibliothekar und Dichter Hanns Cibulka ein großartiges Porträt der Insel Hiddensee aus ihrer Naturgeschichte heraus (*Sanddornzeit*, 1970). In einer Erzählung ihres Bandes *Verzeichnis einiger Verluste* (2018) geht die Herausgeberin der Naturkundenreihe, Judith Schalansky, beziehungsweise ihr fiktives alter ego nahe ihrer Heimatstadt Greifswald an der Ostsee dem Flüsschen Ryck von dessen Quelle bis zur Mündung nach.

Mag sein, dass die gewachsene Aufmerksamkeit für Wasser zu tun hat mit der immer akuter werdenden Wasserknappheit oder extremen Wetterverhältnissen, mit Dürren und Überschwemmungen, die uns zum Nachdenken zwingen. In einer unsicher gewordenen, sich permanent verändernden Welt scheint das Wasser in seiner fließenden, amorphen, sich der Landschaft anpassenden und sie selber wiederum formenden Struktur stark an Anziehungskraft für Literatur und Künste gewonnen haben, wie im belletristischen Bereich etwa Christoph Ransmayrs verstörende Dystopie „Der Fallmeister“ (2021) zeigt. Die Kraft des Wassers und seine den Planeten prägende Gestalt versuchte jüngst die – mit einem Text von Robert Macfarlane und der Stimme des Schauspielers Willem Dafoe versehene – Filmdokumentation *River* (2021) von Jennifer Peedom mit beeindruckenden Panoramen und Drohnenaufnahmen verschiedenster Flüsse, Katarakte und Stauseen einzufangen.

Auch die sich im Nature Writing der Gegenwart spiegelnden Narrative des Klimawandels haben die Elementargewalt des Wassers entdeckt. Esther Kinsky erzählt in *Rombo* (2022) die verstörende Geschichte der Überschwemmung und des Erodierens der Landschaft des Friaul, durch die sich das breite kalkweiße Flussbett des Tagliamento zieht. Robert Macfarlane beschreibt eindrucksvoll zeitrafferartig das Kalben eines Gletschers vor der Küste Grönlands in seinen Erkundungen *Im Unterland* (2019) und fängt damit emblematisch die Klimakatastrophe ein.

Verbindet sich gefrorenes Wasser in alpinen und polaren Gegenden mit dem darunterliegenden Gestein zu Gletschern, so durchdringt Wasser in den Kalk-, Gips- und Zechsteinlandschaften des Karstes stetig tropfend und rieselnd das Gestein, bildet Höhlen, Erdfälle, gebuckelte Landschaften und unterirdische Ströme. Es ist kaum zu unterscheiden, was daran eigentlich Werk des Gesteins ist und was der Anteil des Wassers dabei geschaffen hat. Im Karst sind wir mit dem Kalk (CaCO_3) und dem Wasser (H_2O) jenen Elementen auf der Spur, aus welchen wir selber auch zum größten Teil bestehen, sozusagen unserer leibhaftigen Substanz.

Gestein



Der Streit der Vulkanisten und Neptunisten der Goethezeit um die Frage, ob sich die Erdgestalt maßgeblich dem Feuer oder dem Wasser und damit Basalt, Porphyry, Granit oder eben Sedimentgesteinen verdanke, ist obsolet geworden. Geblieben ist das ausdrückliche Interesse an Gesteinen, Bergen, Gebirgen; Höhlenklettern und Bergsteigen sind unter Nature Writern verbreitete Passionen. Es ist daher nicht verwunderlich, dass sich eine direkt mit der Geschichte des Alpinismus verbundene Spur auch durch die Geschichte des Nature Writing zieht. Robert MacFarlane zeichnet sie nach mit seinem Debüt *Berge im Kopf*

(2003). Das Bergsteigen wird gern auf Francesco Petrarca – möglicherweise nur imaginierte – Besteigung des provenzalischen Mont Ventoux im Jahre 1336 zurückgeführt; für den Philosophen Joachim Ritter steht sie am Anfang der neuzeitlichen Landschaftserfahrung. Man kann im Kontext des europäischen Alpinismus aber auch an die im Lauf des 18. Jahrhunderts an Popularität gewinnenden Schweizer Reisen erinnern, die in der Nachfolge Jean Jacques Rousseaus Briten, Franzosen und Deutsche begeisterten. Auch Goethes ausgedehnte Reise von 1779, bei der er sich dem Montblanc auf Sicht näherte, seine Harzreisen, seine lebenslange Begeisterung für das Urgestein Granit und die Berichte Alexander von Humboldts von der Besteigung des Aconcagua und anderer Gipfel der Neuen Welt gehören in die geologische Vorgeschichte des Nature Writing, die bis heute nachwirkt – etwa in den Dokumentationen Werner Herzogs.

Die Geologie ist ein Wissensbereich, der, wie ebenso Botanik und Vogelkunde, nicht aus den Werken des Nature Writing wegzudenken ist. Geologie nämlich bietet die Möglichkeit des Eintauchens in planetarische Tiefenzeiten, die aus den Aufschlüssen und Verwitterungsstufen des Gesteins erst herausgelesen und imaginiert werden müssen. Das mag der Grund sein, weshalb gerade Steinbrüche, Halden, Minen, Bunker, Höhlen, natürliche oder künstliche Steilhänge und Krater eine große Anziehungskraft auf die Naturschreibenden ausüben. Esther Kinsky liest in den Gedichten ihres Bandes *schiefeln* das Ineinander von Natur- und Industriegeschichte aus den verlassenen und verfallenen Überresten eines Bergbau- und Hüttenkomplexes auf einer schottischen Hebrideninsel.

Aus der Perspektive der Geologie lässt sich erkennen, dass Natur immer schon eine Art von Palimpsest sich überlagernder und ineinander übergehender Schichten einer weit in die Tiefe hinreichenden Oberfläche bildet. Der menschliche Zugriff ist nur eine von vielen Kräften, die

auf die Erdoberfläche und die darunterliegenden Schichten einwirkten – die Hand des Menschen hat mit dem Bergbau Fenster in schier unendliche geologische Zeiträume geöffnet. Ein Beispiel für die vielfältigen Berührungen zwischen Poesie und Geologie liefert der Dichter Novalis, der in seinem Roman *Heinrich von Ofterdingen* (1802) mit der „blauen Blume“ das Symbol der Romantik schuf und seinen Helden in einer Höhle auch mit der Erdgeschichte in Berührung bringt. Unter seinem bürgerlichen Namen Friedrich von Hardenberg hatte Novalis an der Freiburger Bergakademie die damalige Gesteinskunde absolviert (wie vor ihm Alexander von Humboldt) und war später an der geologischen Kartierung der Kohleflöze in der Leipziger Tiefebene beteiligt. Heute können solche Einblicke in die Vergangenheit zugleich Fenster in die Zukunft sein: Robert Macfarlanes irdische Tiefen-Recherchen *Im Unterland* enden im Stollen eines finnischen Granitbergwerks, wo strahlender Atom Müll für immer vor der Nachwelt verschlossen bleiben soll.

Landschaften



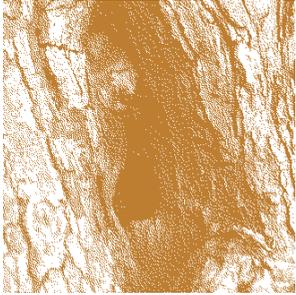
Das Nature Writing ist nicht an beliebigen Orten des Globus zu Hause, sondern in bestimmten Orten und Landschaften, die es ausgiebig kennt, die es durchwandert, erlesen, beforscht hat. Der Begriff der Landschaft oder des Ortes ist ihm derart essentiell, dass sich im britischen Raum auch das Synonym Place Writing herausgebildet hat. Es gibt Autorinnen und Autoren, welche mit ihrem Schreiben nichts als einen einzigen Ort kultiviert haben, der sich zuvor durch keine besonderen Merkmale von seiner Umgebung abzuheben schien. 1789 legt beispielsweise der britische Pastor Gilbert White seine später von Charles Darwin und Virginia Woolf gepriesene *Naturgeschichte von Selborn* in Hampshire vor und stellt das Spezifische genau dieses Ortes anhand gesammelter geographischer, ornitho-

logischer, botanischer Fakten und Anekdoten heraus. Ähnliches findet sich in den *Briefen eines Schiffbrüchigen* (1794) des empfindsamen Pfarrers Gotthard Ludwig Kosegarten, der die Landschaft im Norden Rügens um Altenkirchen in einem zwar rhapsodischen Hymnus, aber dennoch voll konkreter geologischer und geographischer Details besingt – als einen unverwechselbaren, vom Zusammenspiel der Elemente geformten Ort.

Der Lyriker Wulf Kirsten, der 1988 mit seinem Gedichtband *Die Erde bei Meißen* bekannt wurde, hat sich auch theoretisch zum Begriff der Landschaft bekannt und ihn vom Begriff der Natur abgesetzt. „Natur“, das ist für ihn ohne den Menschen und dessen Geschichte gedacht, eine ahistorische Abstraktion, während der Begriff der Landschaft die Natur und die Kultur symbiotisch miteinander verschmilzt. Folgerichtig nennt Kirsten seine Gedichte auch *Erdlebenbilder*, ein Begriff, der auf den Maler und Theoretiker Carl Gustav Carus und dessen *Briefe über Landschaftsmalerei* (1831) zurückgeht: Carus zufolge ist das Landschaftsgemälde oder „Erdlebenbild“ dafür prädestiniert, das Charakteristische, Prägende, von anderen Gegenden sich Unterscheidende einer Landschaft zu zeigen. Auch die poetischen Landschaften von Adalbert Stifters *Studien* (1844–50) evozieren solche Erdlebenbilder.

Die Autorinnen und Autoren des Nature Writing pflegen eine innige Beziehung zu ihrer jeweiligen Landschaft und geben ihr Sprache und Form. Keineswegs müssen dabei diese Landschaften mit den Landschaften der Schulgeographie, der Atlanten oder Wanderführer übereinstimmen, oft entstehen ganz eigene Topographien, Netze von miteinander verbundenen Orten oder Landschaften, die bislang kein Kartograph zusammengedacht hätte, die so noch auf keiner Landkarte nebeneinanderstehen, die vielleicht nicht einmal auf Karten als Landschaften verzeichnet sind, weil sie erst das Schreiben als solche hervorbringt.

Tun



Was Nature Writer schreiben, zielt häufig auch darauf, ein Tun (oder Lassen) ebenso außerhalb des Textes anzustoßen: Es kann um eine neue Sensibilität für Landschaften und deren ökologische Vielfalt gehen, ein gesteigertes Bewusstsein für die Wildnis, die vor unseren Augen liegt, oder für die Diversität von Lebens- und Daseinsformen, für elementare Ordnungen und Prozesse jenseits der menschlichen Gattung. Wie jede gute Literatur vermag auch das Nature Writing uns einen neuen Blick auf die Welt zu geben und unser Sensorium zu schärfen. Das impliziert auch, neue Impulse für den Schutz und die Bewahrung von Natur- und Kulturlandschaften zu geben.

Viele Werke des Nature Writing verdanken sich entsprechend ihrem offenen, hybriden Charakter zwischen Poesie, Wissenschaften, faktischer Darstellung und fiktionaler Verdichtung auch einzigartigen, für sich stehenden Projekten, die meist nicht erst am Schreibtisch begonnen wurden. Sie reflektieren so zum Beispiel eine jahrelange ökologische Lebenspraxis, etwa das Kultivieren einer Streuobstwiese oder eines Wildkräutergarten, das Leben als Schafhirte oder als Landschaftspfleger, das Zusammenleben mit einem Wildtier, das Engagement im Naturschutz oder Aktivitäten wie Wildschwimmen und Höhlenklettern. Startpunkte sind konkrete Projektideen, die konsequent weiterverfolgt und umgesetzt werden, bis sie, als Nach-Gang, Reflexion und Summe des Vorhabens sich zum Buch verschriftlicht finden: beispielsweise der Vorsatz, den Rhein von seinen Quellen bis hin zur Mündung abzuwandern (Hans Jürgen Balmes), alte Wege zu vermessen (Robert Macfarlane), eine seltene Vogelspezies oder eiszeitliche Flechten aufzuspüren, die Geschichte der Brennessel zu dokumentieren oder, wie in meinem Fall, den Spuren eines bestimmten Gesteinsphänomens in ausgewählten Regionen, in der eigenen Biografie und in der Literatur nachzugehen. Ähnlichem begegnet man schon in den Anfängen des modernen

Nature Writing, etwa Goethes Besteigung des Brocken im Dezember 1777 oder seiner Übernachtung auf dem Kickelhahn im September 1780, bei Humboldts Reisen in Südamerika – und selbstverständlich dem Rückzugsexperiment von Henry David Thoreau in seine Hütte am Waldensee.

Ist das Buch einmal in der Welt, bleibt nichts mehr, wie es einmal war: Nicht nur, dass insbesondere Thoreaus Pilotversuch zu immer neuen Projekten ähnlicher Art inspirierte, mit *Walden* war auch ein neues literarisches Genre geboren, das sich über die Schranken von Wissenschaft und Literatur hinwegsetzte. Es holt die Wissenschaft ins Leben und den ökologischen Diskurs in die Literatur: Man könnte darin eine Art von *littérature engagée* für die epochalen Herausforderungen unserer Tage sehen.

Ökologisches Tun und Denken, wissenschaftliche Empirie und individuelle Geschichten stehen auf diese Weise gemeinsam auf einem ästhetischen Fundament, erweitern den gesellschaftlichen Diskurs und das System der Literatur. Wohin das führt? Vielleicht zu einer neuen, im gleichen Maße ästhetisch und wissenschaftlich basierten, ökologisch sensiblen Lebenspraxis? Vielleicht kultiviert das neuartige Zusammenspiel von Schreiben und Tun, um noch einmal Goethes anfangs zitierten Impuls aufzugreifen, dann tatsächlich jene „zarte Empirie, die sich innigst identisch macht mit den Dingen“? Freilich geht das nicht ohne unablässige Arbeit an unseren herkömmlichen Vorstellungen von Natur. In den *Notizen* (1934–36) des Schweizer Dichters und Bergsteigers Ludwig Hohl heißt es folgerichtig: „Der Mensch muss erst seinen Bruch mit der Natur sehen, um wieder Natur zu werden“. An dieser Bruchstelle ist das Nature Writing unterwegs.

Erwähnte Literatur

• J.A. BAKER

Der Wanderfalke [The Peregrine].
Aus dem Englischen von Andreas Jandl und Frank Sievers. Berlin: Matthes & Seitz 2014.

• HANS JÜRGEN BALMES

Der Rhein. Biographie eines Flusses.
Frankfurt/M.: S. Fischer 2021.

• KIRSTY BELL

Gezeiten der Stadt. Eine Geschichte Berlins.
Berlin: kanon 2021.

• HANS BLUMENBERG

Die Lesbarkeit der Welt.
Frankfurt/M.: Suhrkamp 1986.

• CARL GUSTAV CARUS

Neun Briefe über die Landschaftsmalerei.
Hannover: Wehrhahn 2021.

• HANNS CIBULKA

Sanddornzeit.
Berlin: Matthes & Seitz 2021.

• ROGER DEAKIN

Logbuch eines Schwimmers [Waterlog].
Aus dem Englischen von Andreas Jandl und Frank Sievers.
Berlin: Matthes & Seitz 2015.

Wilde Wälder [Wildwood].

Aus dem Englischen von Andreas Jandl und Frank Sievers
Berlin: Matthes & Seitz 2018.

• ANNIE DILLARD

Pilger am Tinker Creek [Pilgrim at Tinker Creek].
Aus dem amerikanischen Englisch von Karen Nölle.
Berlin: Matthes & Seitz 2016.

• PETER HANDKE

Innere Dialoge an den Rändern. 2016–2021.
Salzburg: Jung und Jung 2022.

• JEAN-HENRI FABRE

Erinnerungen eines Insektenforschers
[Souvenirs Entomologiques].
Aus dem Französischen von Friedrich Koch.
Berlin: Matthes & Seitz 2010–2020.

• LUDWIG FISCHER

Natur im Sinn. Naturwahrnehmung und Literatur.
Berlin: Matthes & Seitz 2019.

• JOHANN WOLFGANG GOETHE

Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens.
Münchner Ausgabe. Hg. Norbert Miller et al.
München: Hanser 1999ff.

• WERNER HERZOG

Vom Gehen im Eis.
München – Paris. München: Hanser 1978.

• HESIOD

Werke und Tage.
Aus dem Altgriechischen von Albert von Schirnding. Berlin: Tusculum 2012.

• LUDWIG HOHL

Die Notizen.
Frankfurt/M.: Suhrkamp 1984.

• ALEXANDER VON HUMBOLDT

Kosmos. Hg. von Ottmar Ette und Oliver Lubrich. Berlin: Die Andere Bibliothek 2004.

• ESTHER KINSKY

Am Fluss.
Roman. Berlin: Matthes & Seitz 2014.

schiefern. Gedichte.
Berlin: Suhrkamp 2020.

• WULF KIRSTEN

Erdlebenbilder. Gesammelte Gedichte.
Zürich: Ammann 2004.

• LUDWIG GOTTHARD KOSEGARTEN

Briefe eines Schiffbrüchigen. Neu hrsg. und komm. v. Katharina Coblentz. Bremen: Edition Themen 2007.

• WILHELM LEHMANN

Bukolisches Tagebuch.
Berlin: Matthes & Seitz 2017.

• ALDO LEOPOLD

Ein Jahr im Sand County
[Sand County Almanac].
Aus dem amerikanischen Englisch von Jürgen Bröcan. Berlin: Matthes & Seitz 2019.

• LUKREZ

De rerum natura / Von der Natur.
Aus dem Lateinischen von Hermann Diels.
Berlin: Tusculum 2014.

• HELEN MACDONALD

H wie Habicht [H is for Hawk].
Aus dem Englischen von Ulrike Kretschmer.
Berlin: Ullstein 2015.

• ROBERT MACFARLANE

Berge im Kopf [Mountains of the Mind].
Aus dem Englischen von Andreas Jandl und Frank Sievers. Berlin: Matthes & Seitz 2021.

Karte der Wildnis [The Wild Places].
Aus dem Englischen von Andreas Jandl und Frank Sievers. Berlin: Matthes & Seitz 2015.

Alte Wege [The Old Ways].
Aus dem Englischen von Andreas Jandl und Frank Sievers. Berlin: Matthes & Seitz 2016.

Im Unterland. Eine Entdeckungsreise in die Welt unter der Erde
[Underland. A Deep Time Journey].
Aus dem Englischen von Andreas Jandl und Frank Sievers. München: Penguin 2019.

• JOHN MUIR

Die Berge Kaliforniens. Schriften zur Natur.
[The Mountains of California]. Aus dem amerikanischen Englisch von Jürgen Bröcan.
Berlin: Matthes & Seitz 2013.

• PLINIUS

Historia Naturalis / Naturgeschichte.
37 Bde. Hg. v. Roderich König et al.
Berlin: Tusculum 2011.

• JAN RÖHNERT

Vom Gehen im Karst.
Berlin: Matthes & Seitz 2021.

• JUDITH SCHALANSKY

Verzeichnis einiger Verluste.
Berlin: Suhrkamp 2019.

• W.G. SEBALD

Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt.
München: Hanser 1997.

• RAOUL SCHROTT

Erste Erde Epos. München: Hanser 2016.

• NAN SHEPHERD

Der lebende Berg [The Living Mountain].
Aus dem Englischen von Judith Zander.
Berlin: Matthes & Seitz 2017.

• GARY SNYDER

Lektionen der Wildnis [The Practice of the Wild].
Aus dem amerikanischen Englisch von Hanfried Blume. Berlin: Matthes & Seitz 2011.

• HENRY DAVID THOREAU

Walden. Ein Leben mit der Natur
[Walden. A Life in the Woods].
Aus dem amerikanischen Englisch von Sophie Zeitz und Erika Ziha. München: dtv 1999.

• VERGIL

Georgica / Vom Landbau.
Aus dem Lateinischen von Otto Schönberger.
Stuttgart: Reclam 1994.

• GILBERT WHITE

Selborne und seine Naturgeschichte
[The Natural History of Selborne].
Aus dem Englischen von Esther Kinsky.
Berlin: Matthes & Seitz 2021.

Der Autor

Jan Röhnert (* 1976) ist Professor für neuere und neueste Literatur in der technisch-wissenschaftlichen Welt an der TU Braunschweig und auch als Autor und Übersetzer tätig. Im Rahmen der Initiative „Originalitätsverdacht?“ förderte die Stiftung sein geopoetisches Projekt „Vom Gehen im Karst“; der gleichnamige Essay erschien 2021 in der Reihe „Naturkunden“ bei Matthes & Seitz Berlin. Die Verbindung von Literatur, Natur und Wissenschaft ist weiterhin sein Thema. Die aktuelle Forschung ist der Verbindung von ökologischem Ethos und Ästhetik in Poetiken des Nature Writing gewidmet – in einem vom niedersächsischen Wissenschaftsministerium im Programm „Pro Niedersachsen“ geförderten Projekt mit dem Arbeitstitel „Wildnisarbeit“.

Gestaltung: Bureau Bordeaux, Hannover

Vignetten: Mirette Bakir

Druck: Gutenberg Beuys Feindruckerei, Langenhagen

Herausgegeben von der VolkswagenStiftung, Hannover 2022.

