

Landschaftsbeschreibung. Die deutschsprachige Tradition des *Nature Writing* in der deutschen Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts

Karoline Voigt

Abstract: In kritischer Auseinandersetzung mit der verbreiteten Annahme, die deutschsprachige Tradition literarischer Landschaftsbeschreibung weise eine *historische Lücke* auf, die erst durch den Anschluss der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur an das angloamerikanische *Nature Writing* geschlossen werde, zeichnet der vorliegende Beitrag anhand von Natur- und Landschaftswahrnehmungen seit dem 18. Jahrhundert zunächst den Anfang dieser Traditionslinie nach, um dann an Texten von Wilhelm Lehmann, Hans Jürgen von der Wense, Christa Wolf und Esther Kinsky exemplarisch nachzuweisen, dass diese Linie im 20. und 21. Jahrhundert fortgesetzt wird.

Zur Person: Karoline Voigt studierte MA Germanistik mit den Schwerpunkten Ältere und Neuere deutsche Literatur an der Universität Regensburg. Der vorliegende Beitrag basiert auf ihrer Masterarbeit. Betreuer: Prof. Dr. Ernst Rohmer

Schlagwörter: Nature Writing; Landschaftsbeschreibung; Natur; Landschaft; Gelände

Nature Writing umfasst fiktionale wie nicht-fiktionale Texte mit literarischem Anspruch, welche die Auseinandersetzung mit Natur und die Beziehung des Menschen zu ihr ins Zentrum rücken. Der Begriff für naturbeschreibende Literatur wird gegenwärtig in der deutschsprachigen Forschung auf die angloamerikanische Tradition zurückgeführt, die in den Texten Henry David Thoreaus und Gilbert Whites wurzelt. So greifen wissenschaftliche Überblicksdarstellungen vielfach US-amerikanische und britische Texte auf und stellen das jüngere deutschsprachige Naturschreiben als Rezeption eines im-

portierten Genres hin.¹ Es werden zwar auch deutsche Quellen von Thoreau identifiziert, doch erweckt es den Anschein, als sei von diesen keine Wirkung auf die Gegenwartsliteratur ausgegangen. So liest man in einem Beitrag des *Deutschlandfunk Kultur* zum *Nature Writing*:

Tatsächlich hat das *Nature Writing* in Deutschland Konjunktur – obwohl es im Deutschen nicht einmal einen Begriff dafür gibt. [...] Es scheint, als wolle man eine historische Lücke füllen. Denn eine mögliche deutsche Tradition begann – und endete zugleich mit jenem Schriftsteller, der Thoreau und seinen Klassiker *Walden* tief inspirierte: Die Rede ist von Alexander von Humboldt, der wie kein anderer [...] unser Naturverständnis maßgeblich geprägt und verändert hat. (Kramatschek, 2017: 14)

Die Behauptung, eine „mögliche deutsche Tradition“ des *Nature Writing* habe zwar bei Humboldt begonnen, dann aber allein zu Thoreau geführt, übergeht die lange deutschsprachige Tradition, in der sich Autorinnen und Autoren seit Humboldt bis in die Gegenwart hinein in Prosatexten mit der Natur auseinandergesetzt haben. Die Konsequenz daraus ist, dass natur- und landschaftsbeschreibende Texte kanonischer wie nicht kanonischer Autorinnen und Autoren entweder unsichtbar gemacht oder aber in die angloamerikanische Tradition integriert werden, wie es beispielsweise den Texten Esther Kinsky gegen deren erklärten Willen widerfährt.

Das unreflektierte Übertragen der angloamerikanischen Tradition als allgemeinem Bezugsrahmen verwischt ausschlaggebende Differenzen zwischen beiden Literaturen und Wahrnehmungshorizonten. Allein am Begriff *Wildnis* lassen sich deutliche Unterschiede im Naturverständnis aufzeigen: *Wilderness* wird im nordamerikanischen Kontext mit großräumigen, unberührten Landschaften, Aussteigertum und der Vorstellung vom Menschen als Bezwinger der Natur verbunden, während *Wildnis* im deutschsprachigen Raum kleine, oft von menschlicher Nutzung überformte, wieder-verwilderte Gebrauchsflächen meint, in denen symbolische Gegenräume zur Kulturlandschaft entstehen. Diese Unterschiede in der kulturellen Semantisierung der Natur prägen die literarischen Darstellungen und dürfen nicht übersehen werden. Ansonsten entsteht der Eindruck, die deutschsprachige Literatur habe sich erst in den letzten zwei Jahrzehnten konsequent an die global wirksame angloamerikanische Tradition des *Nature Writing* angeschlossen. Tatsächlich

1 Als einschlägig gilt der von Dürbeck und Kanz herausgegebene Sammelband *Deutschsprachiges Nature Writing von Goethe bis zur Gegenwart* (2020), der zwar ein breites Spektrum deutschsprachiger Autoren untersucht, jedoch im Widerspruch dazu in der Einleitung der These von der *historischen Lücke* verhaftet bleibt. Grundlegend sind außerdem Fischers *Natur im Sinn. Naturwahrnehmung und Literatur* (2019), *Literatur und ökologische Praxis* (2023) von Seidl und Stahl (Hg.) sowie Goldsteins *Naturerscheinungen. Die Sprachlandschaften des Nature Writing* (2019). Ein erster Ansatz, den Ursprung deutschsprachiger literarischer Beschäftigung mit Natur zu untersuchen, findet sich in Deterings *Menschen im Weltgarten* (2023).

aber gibt die Literatur im deutschsprachigen Raum spätestens seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine eigenständige, kontinuierliche Tradition der Naturbeschreibung zu erkennen. Der vorliegende Beitrag skizziert die Grundlagen dieser Tradition im 18. Jahrhundert und deren Fortwirken auf der Basis von Textbeispielen des 20. und 21. Jahrhunderts.

Ursprünge der deutschsprachigen Landschaftsbeschreibung

Die Ausbildung einer eigenständigen deutschsprachigen Tradition literarischer Landschaftsbeschreibung geht im 18. Jahrhundert aus einem grundlegenden Wandel des Natur- und Kulturbegriffs hervor. Noch bis Ende des 18. Jahrhunderts gilt *Natur* als Schöpfung Gottes und als durch Bewirtschaftung und technischen Fortschritt zu kultivierender *Naturzustand*. Zu dieser Zeit hält der Begriff *cultura* Einzug in die deutsche Gelehrtensprache. Aus der Antike stammend – in der *cultura* vor allem *Pflege* oder *Landbau* bedeutet – verschiebt sich seine Bedeutung im 18. Jahrhundert. So wird *Kultur* „begrenzt durch den Gegenbegriff ‚Natur‘, die es zu bearbeiten und zu domestizieren gilt“ (Nünning, 2008: 19). Zentraler Bedeutungsaspekt ist „die menschliche Anstrengung, den Naturzustand zu überwinden“ (ebd.: 20), wie Nünning betont. In dieser Konstellation beider Bereiche erfährt die *Natur* gegenüber der *Kultur* eine stetige Abwertung. Im Zusammenhang mit der voranschreitenden Industrialisierung und der zunehmenden Emanzipation des Bürgertums verschiebt sich dieses Verhältnis. Wachsender Wohlstand und Komfort der oberen Klassen führen nach Jost Hermand zu einer „rücksichtslosen Ausplünderungsmentalität“ (Hermand, 1991: 8). Die entstandene „Produktions-, Erwerbs- und Konsumgesellschaft“ (ebd.) beutet natürliche Ressourcen aus und entfernt sich so von ihren einst bäuerlichen Wurzeln. Zur gleichen Zeit entsteht in Deutschland ein gegenläufiges Verständnis, das die Natur gegenüber Verstädterung und Industrialisierung als Gegenentwurf begreift und frühe ökologische Bedenken artikuliert. Diese neue Akzentuierung spiegelt sich in der Literatur der Zeit. In seinen *Idyllen* (1756) entwirft Salomon Gessner Bilder einer Idylle, die – von der übrigen Forschung als naiv wahrgenommen – laut Hermand „bewußt ‚sentimentalische‘ Beschwörungen einer allmählich entschwindenden Natur“ (ebd.: 35) darstellen. Die Autoren solcher Texte registrieren die „Eingriffe in die Natur durch Flußbegradigungen, Abholzungen sowie rationellere landwirtschaftliche Anbaumethoden“ (ebd.) und konfrontieren diese Entwicklungen mit einem zwar idealisierten, aber als bedroht inszenierten Naturraum. In den 70er und 80er Jahren des 18. Jahrhunderts werden viele deutschsprachige Autoren ökologiebewusster; Johann Georg Sulzers *Unterredungen über die Schönheit der Natur* (1770) erfasst diese Tendenz ebenso wie Knigges naturutopischer *Traum des Herrn Brück* (1791), in dem die Bewohner „im einfachsten Stand der Natur“ leben und die Tötung

eines Tieres „als barbarisch“ (ebd.: 36) empfinden. In diesen Diskursen findet die Natur einen Eigenwert jenseits ihrer bislang vom Menschen präferierten Funktion als Rohstoffquelle und Gottesbeweis.

Parallel zum semantischen Wandel des Naturbegriffs etabliert sich der Begriff *Landschaft* als ästhetische Kategorie. Die Malerei verwendet *Landschaft* seit dem 16. Jahrhundert als „Terminus technicus für das einen Naturausschnitt darstellende Gemälde“ (Müller, 1977: 9). Es folgen einschlägige Entwicklungsschritte in der Landschaftsvergegenwärtigung, wie die Verbreitung der Pleinair-, also Freilichtmalerei, die Hinwendung zu individuellen Naturformen und die Entdeckung des *Erhabenen*, wodurch die ungezähmte Natur zu einem beliebten Bildgegenstand avanciert, z. B. bei Caspar David Friedrich, der die Landschaft als Konfrontationsraum des Subjekts mit einer übermächtig wirkenden Natur inszeniert.

Der Landschaftsbegriff findet über die Malerei Eingang in die Literatur. *Landschaft* bedeutet dort laut Carina Jung „Natur, die im Anblick für einen fühlenden und empfindenden Betrachter ästhetisch gegenwärtig ist“ (Jung, 2019: 614). Sie entsteht in dem Moment, in dem der Mensch sich „von der Natur abzugrenzen, gewissermaßen aus ihr ‚herauszutreten‘ und ein Bewusstsein für die eigene Wahrnehmung zu entwickeln“ vermag. Friedrich Schiller hatte dies so erläutert:

Erst wenn er [= der Mensch] in seinem ästhetischen Stande sie [= die Natur] außer sich stellt oder betrachtet, sondert sich seine Persönlichkeit von ihr ab, und es erscheint ihm eine Welt, weil er aufgehört hat, mit derselben eins auszumachen. (Schiller, 2004: 651)

Die Distanz zwischen betrachtendem Subjekt und natürlicher Umgebung wird zur Voraussetzung, um Natur als *Landschaft* zu erleben und literarisch umzusetzen. Lessing weist im *Laokoon* der Malerei und der Literatur bestimmte inhaltliche Bereiche zu:

So können neben einander geordnete Zeichen, auch nur Gegenstände, die neben einander, oder deren Theile neben einander existiren, auf einander folgende Zeichen aber, auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen. (Lessing, 2012: 115)

Allerdings räumt Lessing ein, dass der Poet auch *neben einander* existierende Gegenstände abbilden kann, wenn er sie als Teil einer Handlung darstellt, und schafft so wichtige Voraussetzungen für die literarische Landschaftsdarstellung:

Für ein Ding, sage ich, hat Homer gemeiniglich nur Einen Zug. Ein Schiff ist ihm bald das schwarze Schiff, bald das hohle Schiff, bald das schnelle Schiff, höchstens das wohl beruderte schwarze Schiff. Weiter läßt er sich in die Malerey des Schiffes nicht ein. Aber wohl das Schifffen, das Abfahren, das Anlanden des Schiffes, macht er zu einem ausführlichen Gemähde, zu einem Gemähde, aus welchem der Mahler fünf, sechs besondere Gemähde machen müßte, wenn er es ganz auf seine Leinwand bringen wollte. (Lessing, 2012: 117)

Im Werk Goethes kulminieren erstmals diese Ideen. Die frühen Romane, besonders *Die Leiden des jungen Werthers* (1774), setzen Natur zur Projektion subjektiver Empfindungen ein; denn „wann immer Werther in die Natur blickt, starrt er nach innen“ (Osterkamp, 2019: 164). Die Landschaft wird zur „Spiegelfläche für individuelle Seelenzustände“, wobei es „nicht um das Individuelle und Unwiederholbare einer besonderen Landschaft“, sondern um „zusammengefasste Eindrücke, Kollektivphänomene“ geht (ebd.: 164 f.), die sich zu einer Stimmungslandschaft verdichten. Ein anderes Verfahren zeigen Goethes Reiseberichte. Auf der ersten Schweizer Reise 1775 präsentiert sich ihm eine erhabene Alpenlandschaft, der er laut eigener Einschätzung weder zeichnerisch noch sprachlich gewachsen ist. Erst nach ausgiebigen naturwissenschaftlichen Studien, die sein Verständnis für landschaftliche Formen schulen, entwickelt er im Zuge der zweiten Schweizreise mittels Kombination aus Zeichnungen und Notaten² ein neues Verfahren der Landschaftsbeschreibung, das Ernst Osterkamp in vier Schritte unterteilt:

1. Bildwerdung der Natur durch Festlegung eines gerahmten Ausschnitts; 2. Skizze der das Bild strukturierenden Raumtektonik; 3. Einfügung der mit naturwissenschaftlicher Präzision aufgenommenen Details, insbesondere solcher aus Geologie und Botanik; 4. Identifikation langfristiger kultureller Formung der Landschaft bei weitgehender Ausklammerung willkürlicher Eingriffe des Menschen in die Ordnung der Natur. (Osterkamp, 2019: 178)

Prägend ist die Beschreibung des Münstertals in den *Briefen aus der Schweiz*. Goethe schildert, wie sich die Birsch durch „den Rücken einer hohen und breiten Gebirgskette“ ihren Weg sucht; Weg und Fluss teilen sich die „ganze Breite des Passes“, der „auf beiden Seiten von Felsen beschlossenen ist“ (Goethe, 1808: 225 f.). Er ordnet Vorder- und Hintergründe zur sprachlichen Landschaftsskizze, die alle Einzelheiten in einem bildähnlichen Rahmen zusammenfasst. Die Beschreibung verläuft von den groben Elementen zu den

2 So wirken die zeitgenössischen Diskussionen um die Zuständigkeiten der Künste wie im *Laokoön* im Schaffen der damaligen Dichter weiter. Goethe sucht auf malerischem und literarischem Weg Zugang zu einer Landschaft, die sich zunächst seinem Blick zu verschließen scheint.

Feinheiten, die den Naturausschnitt prägen. Aus dieser Fülle erwächst das *Erhabene*, das Goethe als „schöne ruhige Empfindung“ (ebd.) beschreibt:

Das Erhabene gibt der Seele eine schöne Ruhe, sie wird ganz dadurch ausgefüllt [...]. [...] Mein Auge und meine Seele konnten die Gegenstände fassen, und da ich rein war, diese Empfindung nirgends falsch widerstieß, so wirkten sie was sie sollten. (ebd.)

Ausschlaggebend ist, dass Goethe diese Erhabenheit nicht romantisch-schwärmerisch als überwältigend begreift. Die erhabene Landschaft ist für ihn ein Ort, an dem die Wirkung unveränderlicher Naturgesetze erkennbar wird. Sie ist nicht mehr nur Seelenspiegel, sondern überzeitlich gewachsenes Ganzes; ihre Formen sind geologisch greifbar; in ihr verschränken sich Naturkräfte – die herabstürzenden Felsen im Münstertal – und menschliche Geschichte – die Römer, die die Landschaft mitgeformt haben. Die *Italienische Reise* (1786–1788, publiziert ab 1816) erweitert und variiert das Beschreibungsmuster. Es mag zunächst starr erscheinen, zeigt jedoch eine erstaunliche Variabilität, die beispielhaft an einer Schilderung des Aufenthalts auf dem Brenner sichtbar wird. Goethe beginnt mit Detailsindrücken zu Temperatur und Wetter und geht dann zum Aufbau des Landschaftsbildes über, wobei der Blick umgekehrt vom Vordergrund in den Hintergrund führt:

Um sechs Uhr verließ ich Mittenwald, den klaren Himmel reinigte ein scharfer Wind vollkommen. Es war eine Kälte, wie sie nur im Februar erlaubt ist. Nun aber bei dem Glanze der aufgehenden Sonne die dunkeln, mit Fichten bewachsenen Vordergründe, die grauen Kalkfelsen dazwischen und dahinter die beschneiten höchsten Gipfel auf einem tieferen Himmelsblau, das waren köstliche, ewig abwechselnde Bilder. (Goethe, 1988: 15)

Goethe beschreibt Landschaft „immer als von natürlichen Begrenzungen gerahmtes Bild“ (Osterkamp, 2019: 187), was sich auch bei Alexander von Humboldt im Sinne der *Landschaft* als einem begrenzten Naturausschnitt wiederfindet. Der Aspekt der Begrenzung ist für Humboldt zentral. Er geht von der *Landschaft* als einem einheitlichen Ganzen aus. Im gesetzten Bildausschnitt der literarisch umgesetzten Landschaft liegt somit ihre Vollständigkeit begründet. Die Bestandteile der Landschaft bilden analog zum Ganzen der Natur ein „durch innere Kräfte bewegtes und belebtes Ganze[s]“ (Humboldt, 2004: 3). Während Goethe in seiner klassischen Beschreibung landschaftlicher Erscheinungen von der Integration des empfindsamen Aspekts der Landschaftswahrnehmung absieht, bezieht Humboldt in romantischer Tradition die Gefühlswelt des Menschen explizit in die Landschaft mit ein:

Überblick der Natur im Großen, Beweis von dem Zusammenwirken der Kräfte, Erneuerung des Genusses, welchen die unmittelbare Ansicht der Tropenländer dem fühlenden Menschen gewährt, sind die Zwecke, nach denen ich strebe. (Humboldt, 2024: 7)

So beschreibt Humboldt die Wirkungsabsicht seiner Texte. Dabei ist sich der Naturforscher der Problematik bewusst, die „Verbindung eines literarischen und eines rein szientifischen Zweckes“ (ebd.: 9) zu schaffen, denn dadurch wird laut Humboldt „die Anordnung der einzelnen Teile [...] schwer zu erreichen“ (ebd.). Sein Versuch, in seinen Landschaftsbeschreibungen diese einzelnen literarischen und naturwissenschaftlichen Teile miteinander zu verbinden, weckt wiederum den Gedanken an die zuvor beschriebenen verschiedenen Landschaftsauffassungen in Goethes Texten. Humboldts Verständnis von Landschaft erscheint als eine Fusion der romantischen Landschaftsidee mit der wissenschaftlichen Landschaftsbetrachtung wie sie aus den *Briefen aus der Schweiz* und der *Italienischen Reise* hervorgeht. Diese Fusion romantischer und klassischer Landschaftsdarstellungen zeigt sich auch in Humboldts *Ansichten der Natur* (1808):

Aus der üppigen Fülle des organischen Lebens tritt der Wanderer betroffen an den öden Rand einer baumlosen, pflanzenarmen Wüste. [...] Nur hier und dort liegen gebrochene Flözschichten [...]. Bänke nennen die Eingeborenen diese Erscheinung, gleichsam ahnungsvoll durch die Sprache den alten Zustand der Dinge bezeichnend [...]. Wie [der Ozean] erfüllt die Steppe das Gemüt mit dem Gefühl der Unendlichkeit und durch dies Gefühl, wie den sinnlichen Eindrücken des Raumes sich entwindend, mit geistigen Anregungen höherer Ordnung. (ebd.: 13 f.)

Der erste Satz greift die romantische Vorstellung des einsamen Wanderers auf, der als Naturbetrachter aus einem Bereich der *Fülle* – z. B. Wald – in eine von erhöhtem Standpunkt aus erfasste landschaftliche Szene eintritt, vergleichbar mit Friedrichs *Wanderer über dem Nebelmeer*. Mit Fokus auf den Blick des Betrachters gewinnt dessen Innenleben im Angesicht der Natur an Bedeutung für die Landschaftsschilderung. Gleichzeitig verbleibt die Beschreibung zunächst in derselben Kargheit wie die Steppe. Dem Problem der Sprache, das Gesehene angemessen auszudrücken, widmete sich schon Goethe und auch Humboldt sieht sich damit konfrontiert. Die Leere der Steppenlandschaft wird nicht mit eigenen Worten, sondern mit denen der Ureinwohner dargestellt. Auf diese Weise dringt Humboldt mit der Benennung der Dinge zu deren erdgeschichtlichem Ursprung vor und begreift die Landschaft als historisch gewachsen. Ebenso wie für Goethe ist auch für Humboldt sowohl das wissenschaftliche Detail als auch die ästhetische Dimension des Ganzen

wichtig. So legen beide Autoren das Fundament, auf dem die deutschsprachige Literatur *Landschaft* als ästhetische Kategorie auffasst: *Natur* wird gegenüber der *Kultur* als komplexes, wissenschaftlich wie literarisch zu erkundendes System aufgewertet. *Landschaft* erscheint als Format, in dem sich Naturgesetz, Erdgeschichte, Kultur und subjektive Wahrnehmung verschränken; in demselben Zug gewinnt ein ökologiebewusstes Naturbild literarische Gestalt, das für Zusammenhänge zwischen Mensch und Umwelt ebenso offen ist wie für Gefährdungen der Natur durch menschliches Eingreifen. Dieses Naturbild wirkt in den Beschreibungsmustern und Merkmalen literarischer Landschaften in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts fort.³

Landschaftsbeschreibungen im 20. und 21. Jahrhundert

Im 20. und 21. Jahrhundert wird die nunmehr skizzierte Landschaftspoetik unter neuen historischen Bedingungen weitergetragen und verändert. Autoren wie Wilhelm Lehmann, Hans Jürgen von der Wense, Christa Wolf und Esther Kinsky greifen – bei aller Verschiedenheit – zentrale Elemente der von Goethe und Humboldt geschaffenen Landschaftsidee auf: gerahmter Bildausschnitt, Raumtektonik, Einbetten naturkundlicher Details und Verknüpfung mit Geschichte und subjektiver Wahrnehmung sind die wiederkehrenden Elemente.

Wilhelm Lehmanns *Bukolisches Tagebuch* (1927–1932, publiziert 1948) stellt einen paradigmatischen Schritt in der Fortführung dieser Tradition dar. Er arbeitet darin ein neues, auf Naturwahrnehmung konzentriertes Schreibverfahren aus. Hans Dieter Schäfer spricht in diesem Zusammenhang von einer „landschaftlich orientierten ‚Neuen Sachlichkeit‘“ (Schäfer, 1969: 49) und betont, Lehmann erarbeite sich dabei „unter der Zurückdrängung des Ich-Gefühls eine neue, dingzugewandte Sprache“ (ebd.). Das Ich tritt aus dem Vordergrund der vom Erlebnis bestimmten Prosa zurück; „Pflanzen, Vögel, Wasser und Wind setzten sich an seine Stelle“ (ebd.: 131). Lehmann knüpft damit an Goethes klassisches Ideal der *reinen* Anschauung an, die die Natur nicht mit subjektiven Schwärmereien überlagert und wagt gleichzeitig den Schritt zur sachlichen, beobachtenden Haltung moderner Naturwissenschaft, deren literarische Einbindung wohl ebenso in Goethes Sinn gewesen wäre. *Landschaft* bei Lehmann ist kein Stimmungsbild, sondern die Folge präzise erfasster Phänomene, deren spezifische Anordnung den Charakter der Szene offenbart. In folgendem Eintrag aus dem *Bukolischen Tagebuch* scheint Goethes Muster durch:

3 Da es den Rahmen des Beitrags sprengen würde, diese Tradition darzustellen, sei hier exemplarisch auf Adalbert Stifters Erzählung *Granit* (1853), Gottfried Kellers Roman *Der Grüne Heinrich* (1855) und auf die Schilderung der Ruppiner Schweiz in Theodor Fontanes *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* (1862) hingewiesen.

In der Stadt erdrückte den Weg das Schwirren der Menschen [...]. Jetzt will er sichtbar werden. [...] schon taucht er in zusammenhängenden Flecken auf, indem auch die Häuser [...] gespart werden, bis eine letzte, schon ländliche Gartenwirtschaft ihn mit einer Kegelbahn ins Freie entführt. Der Fleiß der Menschen [...] krustet ihn eine Strecke mit Asphalt [...]. Jetzt entreißt er sich endgültig den Menschenhänden [...]. (Lehmann, 2017: 9)

Am Anfang der Szene findet sich wieder das romantische Bild des Eintretens in eine Landschaftssituation. Aus der Stadt bewegt sich der Betrachter über den Weg als Blickachse hinein in die Natur. Es folgt die Beschreibung einer Moorlandschaft, die vom Großraum zum Detail wandert und mit Angaben zur Vegetation ausgestaltet wird: „Binse, Erika, Calluna, Moosbeere, Ginster, Porst tuschen ein gleichförmiges Braun“; die Moordecke gleicht dem „wettergeschlagenen Fell eines vorgeschichtlichen Tieres“ (ebd.). Die Landschaft wird im Sinne Humboldts historisch lesbar, indem geologische, botanische und geschichtliche Elemente als großes Ganzes zusammenwirken. Lehmanns Beschreibung eines Märztages greift ebenfalls dieses Muster auf:

Hinter dem leisen Gebirge des Feldes klirrt der Ruf der Rebhühner hervor. Es klingt wie das Wetzen von Messern. [...] Graugelb trocknen die Maulwurfhügel. Der vom Lehm abgeschürfte Staub beschmutzt den steifen Schnee an den Hängen. [...] Der Fuß gräbt das Laub des vergangenen Jahres auf. Die kleinen Kartoffeln der Feigwurz kugeln heraus, die Rhizome der Osterblume und der Erdbeere durchnähen den Boden als rote Adern, von der Ahnung der bald triumphierenden Sonne hold gereizt. Es ist so still, daß das Scharren der Amselfüße, das Zerren des orangenen Schnabels wie der Einsturz von Welten donnert. (ebd.: 32)

Erst wird der Großraum gesetzt, dann die Oberflächenstruktur präzisiert, bevor Bewegungen und Geräusche die Szene erfüllen. Es folgt ein Ausgleich gegenüber der störend wirkenden Geräuschkulisse: „Von der blassen Sonne und dem weißlich schattenlosen Licht dieses Landstrichs“ geht eine beruhigende Wirkung aus. Wie bei Goethe und Humboldt bilden Rahmen, Raumgliederung, Details und Stimmung den Gesamtcharakter der Szene.

Der oft gegen Lehmann erhobene Eskapismusvorwurf, die Beschäftigung mit Natur sei „nicht zeitgemäß“ (Scrase, 2011: 277), verkennt das *Bukolische Tagebuch* als Rückzug in eine instabile Idylle angesichts des Nationalsozialismus. Lehmanns Rückzug in die Landschaft ist kein Ausweichen vor schriftstellerischer Verantwortung, sondern eine alternative Aneignung von Welt, die an Goethe und Humboldt anschließt: Natur wird als Raum gesehen, der vor allem von Gesetzmäßigkeiten definiert ist, die in der politischen Öffentlichkeit nicht mehr existieren. Der Dichter hat die Aufgabe, diese Qualitäten lesbar und somit erfahrbar zu machen.

Radikaler als Lehmann transformiert Hans Jürgen von der Wense die traditionelle Landschaftsbeschreibung. Der gesellschaftliche Außenseiter emigriert in den beginnenden 1930er Jahren in die deutsche Mittelgebirgslandschaft, unternimmt ausgiebige Wanderungen und tritt in seinen Aufzeichnungen als selbsternannter Landschaftsforscher und Erfinder der „Geoästhetik“ (Niehoff, 2023: 380) auf. Wandern ist für ihn Erkenntnis: „Jede Wanderung ist ein gewaltiges inneres Überschreiten nach allen Richtungen, Excess [sic!]. Danach zur Strenge der Arbeit zkkehend [sic!], ist alles zusammen, Ein Kern“ (z. n. ebd.: 377). Wenses Interesse gilt den toten Winkeln, in denen „das Unbeschriebene und Unerfahrene noch lauert“ (ebd.: 374). Er sucht nicht die großartigen Landschaften, sondern unspektakuläre Mikroterritorien, die er Schritt für Schritt kartiert. Seine wissenschaftlich betonte Herangehensweise führt ihn vom Begriff *Landschaft* zum *Gelände* – einem weniger vorgeprägten Begriff, der die geologisch und kulturell geformte Oberfläche beschreibt, womit er bereits auf die Gegenwartsliteratur vorgreift, in der das *Gelände* in Esther Kinskys Texten wirksam wird.

Analog zu Goethe und Humboldt kombiniert Wense Sprache und Zeichnung. Auf Messtischblättern trägt er Höhenlinien, Flussläufe, Siedlungen und Wasserscheiden ein, koloriert Wiesen grün, Flüsse blau, Höhen braun. So markiert er Mikroterritorien, die er durchwandert. Wenses kartographische Praxis erinnert an Humboldts *Geographie der Pflanzen in den Tropenländern; ein Naturgemälde der Anden*, in dem Höhenstufen und Vegetationszonen ebenso in Text und Bild miteinander verbunden sind und so einen ganzheitlichen Eindruck der dargestellten Umgebung schaffen. In einer Beschreibung der Karlshafener Gegend knüpft Wense mit der Ganzheitlichkeit der Darstellung an Goethe und Humboldt an. Geologie, Hydrologie und Geschichte verschränken sich hier zu einem Landschaftsbild:

Man befindet sich in einem engen Tal zwischen zwei mächtigen Wäldern, die mit roten Felsen sich gegen den dunklen Strom begrenzen. Genau dort, wo die Weser mit fast 90° umknickt, läuft die Diemel ein, ein im Gegensatz zu der etwas schwerfälligen und melancholischen Weser äußerst eiliges, wendiges und intelligentes Flößchen; es entspringt auf der einsamen Hochheide des Kahlen Pön [...] und läuft – überall die kühnsten Szenarien schaffend – mitten durch die alten Kampfgebiete der Sachsen [...]. Der Diemel wie der Eder haftet durch diese reichen Historien ein besonderer Zauber an [...] – wirklich stoßen bei Karlshafen [...] auch Länder und damit Völker, Kulturen und Religionen zusammen [...]! Der Ort ist also Grenzland durchaus und gewinnt daran seine ganz intensive Spannung. (Wense, 2009: 19)

Anders als Goethe und Humboldt aber präsentiert Wense Landschaft nicht mehr nur als harmonische Ganzheit, in der kleine Spannungen – wie noch

bei Lehmann – überschrieben werden. Wenses Landschaften treten vielmehr als spannungsreiche Gefüge aus „Einhakungen, Scharnieren oder Geflechten des Geländes“ in Erscheinung, die ihn „ins Unendliche“ (Wense, 2005: 312) aufregen. *Landschaft* bleibt Produkt der Wechselwirkung zwischen Subjekt und Gelände und wird in ihrer Brüchigkeit und Prozesshaftigkeit wahrgenommen.

In der Nachkriegszeit konzentriert sich das deutsche *Nature Writing* auf die Literatur der DDR. Während die intensive Vergangenheitsbewältigung der jungen Bundesrepublik eine Auseinandersetzung mit naturräumlichen Themen verhindert, da territorial gefärbte Inhalte aufgrund der nationalsozialistischen Vorbelastung lange Zeit verpönt sind, ermöglicht in der DDR das ideologisch motivierte Postulat, antifaschistischer Staat zu sein, eine kontinuierliche Beschäftigung mit Landschaft. Erwin Strittmatter, Anna Seghers, Brigitte Reimann und Christa Wolf gehören zu den Autorinnen und Autoren, die Landschaften in ihre Prosa integrieren, wo sie zu Schauplätzen des Wiederaufbaus, gesellschaftlichen Wandels und der subjektiven Reflexion werden. Christa Wolfs Texte etwa weisen zahlreiche Landschaftsschilderungen auf. In einer Szene aus *Voraussetzungen einer Erzählung* (1983) wird das seit Humboldt und Goethe bekannte Muster sichtbar:

Der Himmel, der die Landschaft beherrscht, blau grundiert. Kumuluswolken. Wolkenstreifen darüber, in einer anderen Höhenschicht. Der tiefe Horizont, unterbrochen von Baumwipfeln, die nicht mehr grafisch wirken durch kahles Geäst, sondern ‚malerisch‘: rund, hellgrün. Die unendlichen vielen Nuancen von Grün, die, unter dem Himmelsblau, das Bild ausmachen: vom fetten Grün unsrer Wiese [...] über das Mittelgrün der nahen Büsche bis hin zum hauchzarten Grün jener Bäume im Hintergrund. Beherrschend ist aber der Kirschbaum mitten auf der Wiese, ich kenne keinen wie ihn. [...] Links im Blickfeld, unter der Birke, P.s rotes Bilderbuch-Haus. Unbeschreiblich das sanfte, heitere Licht. (Wolf, 2000: 141 f.)

Das Fenster, durch das der Blick hier in die Landschaft geführt wird, bildet den Rahmen der Szene, wird ausgefüllt durch den dreischichtigen Himmel, den gesetzten Horizont und die Staffelung der Vegetation in Vorder-, Mittel- und Hintergrund mit verblassenden Grüntönen. Dazu gesellen sich der markante Kirschbaum und eine subtile menschliche Präsenz in Form von *P.s rotem Bilderbuch-Haus* am Bildrand. Die Szene ist zugleich *malerisch* wie literarisch; sie übersetzt die komponierenden Techniken der Landschaftsmalerei in Sprache. So entsteht der Eindruck eines ganzheitlichen Landschaftssystems, das den Menschen als zugehörig begreift. Wolf schließt sich nicht nur im Beschreibungsmuster an Goethe, sondern auch in der generellen Auffassung der Landschaft an Humboldt an.

In der Gegenwartsliteratur hat die Landschaftsbeschreibung seit einigen Jahren Konjunktur und wird im Kontext aktueller Themen wie der Klimakrise diskutiert. Beispielhaft für diese intensive literarische Auseinandersetzung mit *Landschaft* sind Esther Kinskys Texte, die häufig dem *Nature Writing* zugeordnet werden, obwohl sie tief in der deutschsprachigen Tradition verwurzelt sind. Kinsky selbst betont konsequent, dass ihr Schreiben nicht *Landschaft*, sondern *Gelände* zum Gegenstand habe: „Es geht mir um die Betrachtung eines geprägten Raumes, bzw. einer geprägten Oberfläche“ (Kinsky, 2025: 149), erklärt sie in einem Interview und führt weiter aus: „Es geht um Lesbarkeit, unter anderem um [...] die Ablesbarkeit einer Folge von Erscheinungen, Aktion und Reaktion zwischen Mensch und ‚Natur‘“ (ebd.). Während das *Gelände* die Funktionen des klassischen Landschaftsbegriffs weiterträgt, schärft der Begriff gleichzeitig den Blick für Überformungen, Störungen und menschliche Einschreibungen in die Umgebung. In *Hain. Geländeroman* (2018) untersucht die Ich-Erzählerin die Gegend um ein italienisches Dorf und setzt sich dabei mit Trauer und Erinnerungen auseinander. Die Landschaftsschilderungen folgen dabei dem bekannten Muster: Es wird ein Rahmen gesetzt, der von Himmels- und Gebirgsschichten, anschließend von nahen Elementen gefüllt wird:

Nachmittags lag die Ebene am Fuße des Olevaner Hügels dunkel und ernst unter hohem Regengewölk, das am Himmel trieb, über den Berggipfeln, in Braun- und Blautönen, mit gelblichen Lichtadern durchsetzt. [...] Aus den Olivenhainen unterhalb von Olevano [...] stieg Rauch. Unermüdlich verbrannten die Bauern die abgeschnittenen Olivenzweige [...]. Gelegentlich brach ein schmaler, blendender Lichtstrahl aus einer der gelblichen Adern am bewölkten Himmel und fiel [...] auf eine der Rauchsäulen, als sei diese ein Opfer, das von höherer Hand erwählt war. (Kinsky, 2018: 26 f.)

Der Aufbau der Szene, die detailreiche Lichtführung und symbolische Überhöhung erinnern an Landschaften Goethes und Humboldts. Die Ebene am Olevaner Hügel bildet den Rahmen, in dem sich das Bild entfaltet. Verschiedenfarbige Wolken und Berggipfel füllen den Raum. Der Blick folgt dem Schein der Sonne, der alle Einzelheiten zusammenführt und mit den vom Menschen erzeugten Rauchsäulen in Kontakt tritt. Die Sonnenstrahlen rücken die Rauchsäulen in den Fokus und beziehen dieses Zeichen der Zivilisation in das entstehende Gesamtbild ein.

Am Fluß (2014) wiederum reflektiert im Kontext der Geländebeschreibung auch sprachliche Aspekte:

Das teilverstümmelte Sumpfwäldchen [...] wurde die Pforte zum Flußabwärtsweg, auf dem ich mich in den Abschiedsmonaten daran gewöhnte, der Stadt, die ich in Jahren mühsam zu buchstabieren gelernt

hatte, meine eigenen Namen zu geben, Namen, die ich überhaupt erst im Gehen und Sehen aus dem Netz der Erinnerungsrinne, dem Geröll der abgelagerten Bilder und Klänge und dem Gewebe ineinander verstrickter Wörter fischen und lesen mußte. (Kinsky, 2014: 24 f.)

Landschaft wird zum lesbaren Text und Sprache zur landschaftlichen Praxis umgewandelt, wobei auch hier das Vorbild Goethes erkennbar ist, wenn sich die Aufzählung über ein Netz von Erinnerungen, dann Bildern und Klängen bis hin zu einzelnen Wörtern bewegt. Das Netz umfasst die kleineren Bestandteile, die zu einem Ganzen gefügt werden. Kinskys *Gelände* ist dabei sowohl Fortführung als auch kritische Transformation von *Landschaft*: Sie übernimmt in Grundzügen die Verfahren von Goethe und Humboldt, um eine Welt lesbar zu machen, in der *Natur* und *Kultur* zwar immer noch verwoben, aber in ihrem Gleichgewicht auch gestört sind.

Plädoyer für ein deutschsprachiges Naturschreiben

Anhand der Beispieltex te ist deutlich geworden, dass sich bei Goethe und Humboldt der Beginn einer Tradition literarischer Landschaftsbeschreibungen ausmachen lässt, die noch literarische Naturschilderungen im 20. und 21. Jahrhundert prägt. Diese Tradition ist durch ein von Goethe entwickeltes und von Humboldt erweitertes Verfahren gekennzeichnet: Die Festlegung eines Rahmens wird gefolgt von akribischer Raumtektonik, naturkundlichen und historischen Details sowie der stets reflektierten Verschränkung von äußerer Umgebung und innerer Subjektwahrnehmung. *Landschaft* erscheint als autonome ästhetische Kategorie, in der *Natur* als durch überzeitliche Naturgesetze strukturiertes, historisch gewachsenes, kulturell überprägtes Gefüge umgesetzt ist. Diese Konstellation wird in Goethes reiseliterarischen Texten klassisch ausgearbeitet und durch Humboldts Naturgemälde und die *Ansichten der Natur* theoretisch reflektiert sowie in die Romantik überführt. Die exemplarisch untersuchten Texte von Wilhelm Lehmann, Hans Jürgen von der Wense, Christa Wolf und Esther Kinsky führen diese Verfahren unter eigenen historischen Vorzeichen fort. Hierdurch werden sowohl die Eigenständigkeit dieser Erzähltradition als auch deren literarische Variabilität und Produktivität hervorgehoben.

Ein vergleichender Blick auf das angloamerikanische *Nature Writing* hilft dabei, die deutschsprachige Tradition klarer zu profilieren. Henry David Thoreaus *Walden*, der als Gründungstext des Genres aufgefasst wird, legt einen Schwerpunkt in der Landschaftsdarstellung, der sich von dem in der deutschen Tradition unterscheidet. Antje Schatter hat sorgfältig herausgearbeitet, dass Thoreau „eine geringe Empfänglichkeit für das Räumliche in der Landschaft“ (Schatter, 1974: 80) mitbringt, das „stillschweigend vorausgesetzt,

aber nie spürbar gemacht“ (ebd.) wird. Typischerweise setzen seine Schilderungen an natürlichen Einzelphänomenen an, die selten zu ausgeführten Landschaftsbildern integriert werden. In einer Szene etwa beschreibt er die Umgebung seiner Hütte: „I was seated by the shore of a small pond, about a mile and a half south of the village of Concord and somewhat higher than it, in the midst of an extensive wood [...]“ (Thoreau, 1854: 93) – es folgen präzise Distanzangaben. Die räumliche Verknüpfung, die den kohärenten Bildcharakter erschafft, findet jedoch allenfalls knapp und schematisch statt. Schatter zeigt an weiteren Beispielen, dass Thoreau „die Wirklichkeit als eine Fülle von isolierten Einzelheiten“ erfasst, die er „gerne auf immer kleinere Einheiten“ reduziert (Schatter, 1974: 89). Klassische Panoramen, in denen Vorder- und Hintergründe zu einem Ganzen verbunden werden, sind selten. Die Impulse seines Naturverständnisses sind Transzendentalismus und romantische Naturphilosophie. Auch wenn Humboldts Schriften in diesem Zusammenhang von einiger Bedeutung sind, nehmen Thoreaus Naturdarstellungen doch vor allem die symbolische, metaphysische Dimension der Natur in den Blick, weniger aber das bildhafte Ausgestalten von *Landschaft* im Sinne eines individuellen Naturausschnitts.

Dass Thoreau, wie seine *Journals* zeigen, sich mit Humboldts Schriften auseinandersetzt und Anregungen der europäischen Romantik aufnahm, verweist auf gemeinsame Wurzeln beider hier diskutierter Traditionen. Die jeweiligen Entwicklungslinien divergieren aber: Wo das *Nature Writing* um die Dichotomie *Wildnis und Zivilisation* kreist und kleine Naturmomente in ein neues Licht rückt, tendiert die deutschsprachige Tradition zur Erkundung von Mikroterritorien, Übergangsräumen und historisch gewachsenen Kulturlandschaften. Bei allen zuvor exemplarisch aufgeführten Texten entsteht *Landschaft* nicht als unberührtes Außen, sondern als dichte Kumulation von natürlichen Prozessen, Geschichte, Nutzung und Wahrnehmung. Vor diesem Hintergrund erscheint es problematisch, die Naturbeschreibung in der deutschsprachigen Literatur unter dem Begriff des *Nature Writing* zu subsumieren. Wenn man das US-amerikanische Wildnis- und Naturverständnis unreflektiert auf die anders akzentuierte deutschsprachige Tradition anwendet, läuft man Gefahr, deren Spezifika zu übersehen und dort eine historische Lücke zu postulieren, wo Kontinuität wirksam ist. Es erscheint daher sinnvoll, beide Traditionen ernst zu nehmen und, wo notwendig, gegeneinander abzugrenzen, um *Natur*, *Landschaft* und *Gelände* als vielschichtige ästhetische Kategorien zu profilieren, die in der Tradition der deutschsprachigen Prosa bis in die Gegenwart hinein produktiv geworden sind.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Goethe, Johann Wolfgang von (1808): *Goethes Werke. Elfter Band*, Bd. 11, Tübingen: Cotta.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1988): *Italienische Reise*, München: dtv.
- Humboldt, Alexander von (2004): *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung. Ediert und mit einem Nachwort versehen von Ottmar Ette und Oliver Lubrich*, Frankfurt a.M.: Eichborn.
- Humboldt, Alexander von (2024): *Ansichten der Natur. Mit einem Essay von Heinrich Detering*, Ditzingen: Philipp Reclam jun.
- Kinsky, Esther (2014): *Am Fluß. Roman*, Berlin: Matthes & Seitz.
- Kinsky, Esther (2018): *Hain. Geländeroman*, Berlin: Suhrkamp.
- Lehmann, Wilhelm (2017): *Bukolisches Tagebuch und weitere Schriften zur Natur*, Berlin: Matthes & Seitz.
- Lessing, Gotthold Ephraim (2012): *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Studienausgabe. Hrsg. von Friedrich Vollhardt*, Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Thoreau, Henry David (1854): *Walden; or, Life in the woods*, Boston: Ticknor and Fields.
- Schiller, F. (2004). „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen“, in: Alt, Peter et al. (Hrsg.): *Sämtliche Werke*, Bd. 5, München: Hanser.
- Wense, Hans Jürgen von der (2005): *Von Aas bis Zylinder. Werke*, Frankfurt a.M.: Zweitausend-eins.
- Wense, Hans Jürgen von der (2009): *Wanderjahre*, Berlin: Matthes & Seitz.
- Wolf, Christa (2000): „Voraussetzungen einer Erzählung“, in: dies. (Hrsg.): *Werke 7*, München: Luchterhand.

Sekundärliteratur

- Hermant, Jost (1991): *Grüne Utopien*, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch.
- Jung, Carina (2019): „Landschaft in der Literatur“, in: Kühne, Olaf et al. (Hrsg.): *Handbuch Landschaft*, Wiesbaden: Springer, S. 613–622.
- Kinsky, Esther / Voigt, Karoline (2025): „Interview mit Esther Kinsky“, in: Voigt, Karoline (Hrsg.): *Literarische Naturbeschreibung. Traditionslinien des deutschsprachigen „Nature Writing“ von Alexander von Humboldt bis zur Gegenwartsliteratur*, Regensburg: Masterarbeit, S. 148–150.
- Kramatschek, Claudia (2017): „Wildnis, Gelände, Natur. Nature Writing seit Henry David Thoreau“, in: *Hintergrund Kultur und Politik* (DLF Kultur) / https://bilder.deutschlandfunk.de/FI/LE/_0/3a/FILE_03a12ce44b7f74048c809be26e38f238/literatur-090717-naturewriting-pdf-100.pdf.
- Müller, Gunter (1977): „Zur Geschichte des Wortes Landschaft“, in: Wallthor, Alfred Hartlieb von / Quirin, Heinz (Hrsg.): *„Landschaft“ als interdisziplinäres Forschungsproblem*, Münster: Aschendorff, S. 4–12.
- Niehoff, Reiner (2023): „Nachwort“, in: Niehoff, Reiner (Hrsg.): *Routen I Südniedersachsen*, Berlin: Matthes & Seitz, S. 373–422.
- Nünning, Ansgar / Nünning, Vera (Hrsg.) (2008): *Einführung in die Kulturwissenschaften*, Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler / Carl Ernst Poeschel.
- Osterkamp, Ernst (2019): „Die Spuren der Geschichte in der Natur. Goethe beschreibt Landschaften“, in: Fischer, Hubertus et al. (Hrsg.): *Reisen und Gärten*, München: AVM, S. 163–192.
- Schatter, Antje (1974): *Thoreaus und Stifters Naturverhältnis. Untersucht an Bildlichkeit, Tierbeschreibungen und Landschaftsdarstellungen*, Kiel: Christian-Albrechts-Universität.
- Schäfer, Hans Dieter (1969): *Wilhelm Lehmann. Studien zu seinem Leben und Werk*, Bonn: Bouvier.
- Scrase, David (2011): *Wilhelm Lehmann. Biographie*, Göttingen: Wallstein.

