
Eberhard Ostermann

Zur ästhetischen Vergegenwärtigung von Landschaft im Nature Writing

Zu Judith Schalanskys »Hafen von Greifswald«

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

I.

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

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

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

tieren. Erstere erfordere Handlungen, letztere bilde Körper ab. Daraus folgt für Lessing, neben der Illegitimität jeder allegorisierenden Malerei, eine Absage an die beschreibende Dichtung, sofern diese sich nicht bloß verständlich machen, sondern lebhaftere Vorstellungen hervorrufen will. Wie kunstfertig und anschaulich auch immer ein malender Dichter, wie etwa Albrecht von Haller, Kräuter und Blumen wiederzugeben vermag, seine Gedichte müssen, so Lessing, zwangsläufig weit hinter dem zurückbleiben, was ein Maler mithilfe von Linien und Farben auf seine Leinwand bannt, das heißt, zu einem anschaulichen Ganzen integriert, in dem die einzelnen Bildelemente im selben Moment zusammenwirken. In der poetischen Malerei gerät dagegen »das Coexistierende des Körpers mit dem Consecutiven der Rede [...] in Kollision«³ und unterläuft dadurch den Illusionscharakter der Darstellung, der für die angestrebte Affektwirkung, und das ist nichts anderes als die sinnliche Vergegenwärtigung von Natur als Landschaft, unabdingbar ist.

Nun lässt sich aber leicht einsehen, dass die Dichtung gerade aufgrund des in ihr waltenden Prinzips der sukzessiven Verknüpfung in der Lage ist, nicht nur zeitliche Vorgänge in der Natur zu beschreiben, sondern auch Landschaft als historische Leistung von Subjektivität zu thematisieren.⁴ In dem Maße wie diese Möglichkeit – vom Barock bis zur Romantik – wahrgenommen wird, gehen auch subjektive und reflexive Momente in die Naturbeschreibungen ein, die den *Ut-pictura-poesis*-Gedanken nach und nach ergänzen. In einem christlichen Kontext, der für die Literatur des Barock maßgeblich ist, können Naturprozesse, wie der Wechsel der Jahreszeiten, umstandslos als Zeichen der Vergänglichkeit alles Irdischen und damit als Mahnung gedeutet werden, sein Seelenheil nicht im Diesseits mit sinnlosem Streben zu vertandeln. In einem solchen religiösen Rahmen bewegt sich prinzipiell auch noch die physikotheologische Naturdichtung eines Barthold Heinrich Brockes, die als lyrischer Gottesbeweis verstanden werden will. Doch bedarf die ästhetische Würdigung wogender Kornfelder oder des Wechselspiels von Licht und Schatten in einem Tal für Brockes keiner jenseitigen Rechtfertigung mehr. Sie ist vielmehr Kennzeichen eines selbstgenügsamen, lebensimmanenten Vergnügens an den Vollkommenheiten der sich dem Betrachter in ihrem Wandel und in all ihren Formen anbietenden Natur. Die Funktion der Landschaftserfahrung als Ausdruck des Leidens an der Gesellschaft und ihrer Zerrissenheit wird erkennbar bei Rousseau, dessen Held Saint-Preux sich in die Bergwelt der Alpen begibt, um dort eine heilsame Anschauung des Ganzen der Natur zu erleben, wie sie ihm das gesellschaftliche Dasein vorenthält.⁵ Diese Anschauung beruht sowohl auf der Simultaneität der Erscheinungen – »elle réunissait toutes les saisons dans le même instant, tous les climats dans le même lieu« [alle Jahreszeiten

vereinigte sie im selben Augenblick, alle Landesarten an einem Ort«⁶– wie auch auf dem wirkungsvollen Kontrast, etwa zwischen bebauter und wilder Natur. Als sinnlicher Schein der »verlorenen Natur« die den Menschen nur so lange noch glücklich mit einschloss, wie er nicht zur Freiheit erwacht war, präsentiert sich in Schillers Elegie *Der Spaziergang* (1795) die Landschaft dem aus der Stadt aufs Land hinausgezogenen Wanderer.⁷ Damit bringt Schiller die geschichtliche Bedeutung der Landschaftserfahrung im Kontext der Moderne auf den Punkt, ohne schon die Natur selbst als eine »geschichtlich gewordene und sich wandelnde« aufzufassen.⁸ Ein solches Verständnis deutet sich dagegen bei Goethe an, dessen zugleich forschender und ästhetischer Zugang zu den Naturphänomenen allerdings impliziert, diese als Repräsentationen eines idealen Allgemeinen, das heißt einer in einem spinozistisch-pantheistischen Sinne normativ aufgeladenen, dynamischen Natur zu begreifen. Die Romantik setzt dies noch fort, indem sie, pointiert gesagt, die Natur als ein Subjekt auffasst, das in der Mannigfaltigkeit seiner Erscheinungen spricht und dessen Stimme mit der inneren Stimme des menschlichen Subjekts korrespondiert. Daran schließen sich spekulative Vorstellungen an, nicht nur in Hinsicht auf Kunst und Literatur als authentische Medien dieser Korrespondenzerfahrung, sondern auch im Hinblick auf eine zukünftige Versöhnung zwischen Mensch und Natur. Mit dieser, hier nur schlaglichtartig beschriebenen Entwicklung geht nicht zwangsläufig schon die Intention einher, Landschaft in der Literatur unverstellt, als eine je individuelle abzubilden: »Für die ästhetische Konstituierung von Landschaft«, so Joachim Ritter mit Bezug auf Schiller, »bleibt [...] ihre jeweilige bestimmte Gestalt wie ihre geschichtliche Eigenart durchaus sekundär.«⁹

Für die postromantische Epoche gilt dann, dass der Verweisungsbezug des Landschaftserlebnisses im Hinblick auf ein übergreifendes Geschehen, sei es theologisch, sei es geschichtsphilosophisch gedacht, zunehmend problematisch erscheint. Die Zeitlichkeit der Natur, die traditionell zyklisch, als wiederkehrendes Werden und Vergehen, später als fortschreitende Annäherung an ein in die Zukunft verlagertes Versöhnungsideal gedacht wurde, wird nunmehr derart radikalisiert, dass jetzt auch die Vorstellung eines einheitlich geschlossenen Ganzen der Natur in Frage steht. Deutlicher Ausdruck hierfür ist die Evolutionstheorie, die es nahelegt, die Geschichte des Lebens als einen Vorgang aufzufassen, in den auch ungerichtete Prozesse und zufällig gestreute Mutationen eingehen, mithin Kontingenz, von der auch der Mensch als Produkt der Evolution betroffen ist. Die Literatur kann auf diese Situation verschieden reagieren. Sie kann Landschaft, wie in den Erzählungen Adalbert Stifters, allegorisierend als Ausdruck einer dem Menschen nicht mehr sympathetisch zugewandten, sondern bedrohlichen Natur darstellen, gegen die nur die menschliche Solidarität hilft.¹⁰ Sie kann das

Landschaftserlebnis desillusioniert aus jeglichem poetischen Verweisungszusammenhang herauslösen, kann das literarische Bild der Landschaft destruieren, zerstückeln, ihre Repräsentierbarkeit selbstreflexiv hinterfragen, angesichts einer stumm gewordenen Natur selbst verstummen. Oder sie kann, indem sie die ursprünglich gemeinte Qualität von Landschaft in ihr Gegenteil verkehrt, diese allein noch als Vergegenwärtigung der fremden, sich per se entziehenden Natur begreifen, die das Subjekt isoliert und, in den Worten Rilkes, stärker auf sich selbst zurückwirft, als die Nähe einer Leiche es vermöchte: »Die Landschaft ist ein Fremdes für uns und man ist furchtbar allein unter Bäumen, die blühen, und unter Bächen, die vorübergehen. Allein mit einem toten Menschen ist man lange nicht so preisgegeben wie allein mit Bäumen.«¹¹

Einen anderen Weg geht nun das Nature Writing, dessen historische Anfänge in der amerikanischen und englischen Literatur im Zeitalter der Industriellen Revolution bzw. im Kontext der Romantik zu finden sind. Nature Writing ist die spezifische Form der modernen Literatur, die es sich, unter den verschärften Bedingungen einer größer gewordenen Kluft zwischen der technisch-wissenschaftlichen Objektivierung und der ökonomischen Ausbeutung der Natur einerseits und ihrer sinnlich subjektiv erfahrenen Präsenz andererseits, zur Aufgabe macht, Landschaft weiterhin als einen eigenen Resonanzraum für Subjektivität zu erschließen, mit literarischen Mitteln zu vergegenwärtigen und dadurch auch zu bewahren. Dies setzt gegenüber früheren Landschaftsdarstellungen Umdispositionen voraus: Nature-Writing-Texte zielen, primär, nicht darauf, die, wie immer auch gedachte Einheit der Natur spekulativ zu veranschlagen oder unter Beweis zu stellen, noch können sie die Ganzheit des Subjekts, das sich als solches in der Natur fühlend und empfindend bestätigt fühlt, voraussetzen. Sie binden stattdessen die Landschaftsbeschreibung an den ihr vorausgehenden authentischen Wahrnehmungsakt eines Subjekts, das sich den Naturphänomenen offen und unvoreingenommen aussetzt. Auf diese Weise rückt zum einen die individuelle und damit auch die historisch gewachsene, nicht zuletzt die kulturell geformte Landschaft in den Fokus der Beschreibung, die bis dahin vernachlässigt wurde. In einem allgemeinen Zusammenhang hat bereits Alexander von Humboldt darauf hingewiesen, dass es dieser »individuelle Charakter der Landschaft« sei,¹² auf den sich die ästhetische Naturerfahrung richte, wobei er im übrigen metaphorisch von »Naturgemälden«¹³ sprach und die Simultaneität der in ihnen wirkenden Phänomene hervorhob: »Denn der großartige Charakter einer Gegend ist vorzüglich dadurch bestimmt, daß die eindruckreichsten Naturerscheinungen gleichzeitig vor die Seele treten, daß eine Fülle von Ideen und Gefühlen gleichzeitig erregt werde.«¹⁴ Zum anderen hängt beim Nature Writing alles von den leibhaftigen, und das heißt hier in der

doppelten Bedeutung des Wortes, nicht allein sinnlich-körperlichen, sondern auch realen Erfahrungen des wahrnehmenden Subjekts ab, das im Idealfall mit allen Sinnesorganen Eindrücke sammelt, bevor es diese im Text möglichst anschaulich wiedergibt. Nicht die kontemplative Haltung, der Blick aus der Ferne auf Natur als bloße Kulisse, sondern die aktive, auch wiederholte Erkundung eines Naturraumes, so sehr er durch menschliches Eingreifen geprägt sein mag, geht dem Schreiben voraus. Solchermaßen bildet das Nature Writing, selbst wenn in neueren Werken des Genres längst auch der städtische Raum zum Thema gemacht wird, das Gegenstück zur modernen Großstadtliteratur. Beide, literarische Naturbeschreibungen und fiktionale Großstadtliteratur, sind herausragende Felder einer »Textualität der sinnlichen Wahrnehmung«, die den Akten des Sehens, Hörens, Schmeckens, Riechens und Tastens entspringt.¹⁵ Während in den Romanen eines Zola, Rilke oder Döblin die dezentrierenden, auch hässlichen Effekte einer technisierten, beschleunigten und anonymisierten Lebenswirklichkeit beschrieben werden, lenken die Texte des Nature Writings ihre Aufmerksamkeit auf Pflanzen, Tiere, Wetterphänomene, auf die, teils überaus flüchtigen Erscheinungsformen der nichtmenschlichen Umwelt, ohne dabei den Einfluss des Menschen auf diese Umwelt auszublenden.

So beruht einer der Gründungstexte des Genres, Henry David Thoreaus *Walden: or, life in the woods* (1854), darauf, dass der Autor eine selbst gebaute Hütte an einem See, jedoch unweit der Stadt, bezieht, um dort, in einer mittleren Zone zwischen Natur und Gesellschaft, für einen begrenzten Zeitraum ein einfaches, von den Rhythmen der Natur bestimmtes Leben zu führen. *Walden* ist sicher weit mehr als eine naturmimetische Schilderung – Rechenschaftsbericht, zivilisationskritische Streitschrift, ein modernes Erbauungsbuch, ein frühes Zeugnis des erwachenden Umweltbewusstseins –, jedenfalls veranschaulicht der Text bereits die entscheidenden Voraussetzungen und Charakteristika des Nature Writings: Offenheit für die expressive und transitorische Qualität der Naturphänomene, exakte Beobachtung, auch Selbstbeobachtung, sowie eine ebenso präzise und ausgefeilte wie wortmächtige und anspielungsreiche Sprache. Es sind Eigenschaften, die in Thoreaus Essays und Notizbüchern nicht minder deutlich oder noch deutlicher hervortreten und die, wie Ludwig Fischer in seiner kenntnisreichen Studie über das Nature Writing betont, trotz der Nähe des Autors zum amerikanischen Transzendentalismus seine Distanzierung von hochgespannten, spekulativen Erwartungen der Romantiker ausdrücken wie im übrigen auch von einer verklärenden Auffassung, Dichtung sei dunkle, mystifizierende Rede.¹⁶ Als genuines literarisches Verfahren vollzieht das Nature Writing im besten Falle eine Suchbewegung, bei der das schreibende Subjekt der Landschaft nichts vorgibt, sondern sich experimentell den prinzipiell unab-

schließbaren Eindrücken voraussetzungslos zuwendet und dabei zugleich sich selbst als »Ermöglichungsgrund der Landschaftserfahrung und ihrer Vercontextung« entwirft.¹⁷ Ein solches Vorgehen kann auch schon, inmitten der Romantik, an naturbeschreibenden Aufzeichnungen William und Dorothy Wordsworths und an entsprechenden Passagen in den *Notebooks* von Coleridge beobachtet werden.¹⁸

Fragt man, ob das Nature Writing ein eigenständiges literarisches Genre bildet, so lässt sich darauf in zweifacher Hinsicht antworten. Innerliterarisch besteht eine gewisse Affinität zu den biographischen und intimen Formen der Literatur, zur Gattung des Tagebuchs, zur Notiz, zur Memoirenliteratur und vor allem zum Essay mit seinem methodisch unsystematischen Changieren zwischen Reflexion und Beschreibung, zwischen sachlichen und subjektiven Perspektiven, deren Einheit durch die empirisch verifizierbare Person des Autors verbürgt ist. Aufgrund dieser Nähe und vielfacher Überschneidungen mit anderen Textsorten ist dem Nature Writing gelegentlich die Eigenständigkeit abgesprochen worden. Andererseits hat sich, vor allem in der amerikanischen und englischen Literatur in unterschiedlichen Spielarten, die der Andersartigkeit der jeweiligen Landschaftsräume geschuldet sind, eine reichhaltige Tradition des Nature Writings entwickelt, die mit bestimmten wiederkehrenden, rezeptions- und produktionssteuernden Erwartungen verbunden ist. Dies erlaubt es durchaus, von einem Genre im Sinne eines zwar wandelbaren, aber doch relativ stabilen Modells zu sprechen. Begreift man das Nature Writing, wie hier vorgeschlagen, im Sinne Ritters als die moderne Form der literarischen Vergegenwärtigung von Natur als Landschaft, so lässt sich diesem Modell auch die ihm entsprechende Funktion zuweisen.

Eine andere Frage ist die, in welchem Verhältnis das Nature Writing zu anderen, außerliterarischen Diskursformen steht. Es lässt sich immer wieder beobachten, dass Nature-Writing-Texte, vorzugsweise ältere, das Naturerlebnis mit religiösen Gefühlen verschränken, beispielsweise wenn Thoreau in dem berühmten Frühlingsskapitel von *Walden* das Geschiebe auftauender Lehm- und Sandschichten an einem Bahndurchstich als einen grotesken und zugleich fesselnden Vorgang beschreibt, der ihm den Eindruck vermittelt, »as if in a peculiar sense I stood in the laboratory of the Artist who made the world and me.«¹⁹ Ähnliches gilt auch noch für Annie Dillards *Pilgrim at Tinker Creek* (1974), einem Klassiker des modernen Nature Writings, der die Natur als möglichen Ort spiritueller Erlebnisse feiert. Aber nicht solche transzendenten Bezüge sind konstitutiv für das Genre, sondern die Referenz auf den unmittelbaren, mithin ungebahnten Wahrnehmungsakt, der dem Schreiben vorausgeht.

Was das Verhältnis zu den modernen Naturwissenschaften betrifft, so könnte man auf die Annahme verfallen, Nature Writing sei als Vorstufe wissenschaft-

licher Naturerkenntnis zu verstehen. Eine solche Auffassung könnte sich auf Alexander von Humboldt stützen, der die ästhetische Erfahrung der Landschaft als »Anregungsmittel zum Naturstudium« bezeichnet hat.²⁰ Die Texte des Genres zeichnen sich in der Regel durch genaue, auch wissenschaftlich fundierte Sachkenntnis aus. Und es ist geradezu ein Gebot für jeden Autor auf dem Gebiet des Nature Writings, dass seine Naturbeschreibungen nicht im Widerspruch zum Erkenntnisstand der Naturwissenschaften stehen dürfen. Die mythische Wiederverzauberung der Natur kann nicht sein Ziel sein. Auch sind die Texte des Nature Writings aufgrund ihres nichtfiktionalen Charakters nicht soweit selbstbezüglich, dass in ihnen die poetische Funktion überwiegt. Ihr Sachbezug, ihre Referenz auf einen realen Wirklichkeitsausschnitt, impliziert jedoch nicht, dass sie in der Anbahnung forschender Neugierde aufgehen, geschweige denn durch wissenschaftliche Darstellungen ersetzt werden könnten, deren Sprache sich an der Mathematik als reiner Strukturwissenschaft orientiert und daher die Perspektive der ersten Person, erzählerische Elemente sowie Metaphern weitestgehend zu vermeiden sucht. Dies bedeutet im Übrigen auch, dass populäre Sachbücher, die Forschungsergebnisse allgemeinverständlich aufbereiten, nicht schon zum Genre gehören, solange ihnen die fundierende authentische Erfahrung des Schreibenden und die literarische Qualität fehlen. Allenfalls darin besteht eine Gemeinsamkeit zwischen der wissenschaftlichen Erkenntnis der Natur und ihrer literarischen Vergegenwärtigung im Nature Writing, dass sie in beiden Fällen letztlich unverfügbar bleibt. »Ins Innre der Natur [...] Dringt kein erschaffner Geist.«²¹ Doch während sich in den Naturwissenschaften ein auswechselbares theoretisches Subjekt an der Widerständigkeit seines Untersuchungsobjekts dadurch abarbeitet, dass es vor einem offenen Forschungshorizont unter methodischer Ausschaltung aller nichtkognitiven Momente prinzipiell falsifizierbare Erkenntnisse ansammelt, die den Blick auf das Ganze versperren, sucht das Nature Writing diesen Blick ästhetisch noch offen zu halten, indem es sich als Resultat einer lebendigen Wechselbeziehung zwischen einem sinnlich erfahrenden Subjekt und den vielfältigen Erscheinungsformen der Natur präsentiert.

II.

Judith Schalansky berichtet in ihrem Text *Hafen von Greifswald* von drei Spaziergängen, die sie während des Frühjahrs im zeitlichen Abstand von jeweils drei Wochen, beginnend an einem Ostersonntag, unternommen hat. Die Streifzüge führen entlang des Flüsschens Ryck, von seinem quellnahen Oberlauf bis zur Mündung im Greifswalder Hafen. Spaziergangs- und Frühlingmotiv erlauben

es, einmal von der Subjekt-, einmal von der Objektseite her gesehen, Bewegung und Zustandsveränderungen darzustellen. Das Subjekt öffnet sich, während es die Landschaft mit empfänglichen Sinnen durchquert, einer Vielzahl von Perspektiven und Wahrnehmungen, wobei auch das Kleine und Marginale, zum Beispiel ein schwarzbrauner Lehmklumpen oder Käferspuren an einem Baumstumpf, in den Blick geraten. Die Natur zeigt sich der Jahreszeit entsprechend als eine aufbrechende, sich aus der Starre lösende Kraft.

Der durchschrittene Raum ist Kulturlandschaft, die mit zunehmender Nähe zur Stadt allmählich in diese »zerfasert« (HG, 180).²² Der Weg führt die Autorin durch ein schon »besetztles« (HG, 178) Terrain, das seit Jahrhunderten von Menschen gestaltet wurde: landwirtschaftlich genutztes, kanalisiertes Marschland mit Rand- und Zwischenbereichen, in denen sich die eingehegte Natur ein Stück weit unkontrolliert einnisten konnte und sich selbst überlassen bleibt. Die ästhetischen Effekte, die sich hier einstellen, sind nur zum Teil der nichtmenschlichen Natur allein zuzurechnen, teils sind sie auch das Ergebnis direkten Eingreifens durch den Menschen. In der wasserstoffblonden Verfärbung der Blattränder beispielsweise macht sich das Gift der Pflanzenschutzmittel bemerkbar (vgl. HG, 175). Natürlich kann ein Autor bewusst in die weitgehend unberührte und ungestaltete Natur hinausziehen, um dort Erfahrungen zu sammeln, die er dann weitergibt. Aber häufig sind es solche Übergangszonen zwischen Wildnis und Zivilisation, die den Kontext des Nature Writings ausmachen. Dies gilt schon für Thoreau und besonders für die englische, bis auf Gilbert Whites *Natural History and Antiquities of Selborne* (1789) zurückgehende Traditionslinie, deren Schriften sich häufig regional eng begrenzte und kulturell geprägte Räume zum Gegenstand wählen. Nicht selten ist der Autor mit Geschichte und Topographie des Ortes, den er beschreibt, aus biographischen Gründen besonders vertraut. Auch Schalansky beschreibt die Landschaft, in der sie aufgewachsen ist. An zwei Stellen ihres Textes finden sich knappe autobiographische Reminiszenzen (vgl. HG 175, 188). Der letzte Absatz enthält zudem einen kulturgeschichtlichen Hinweis zur Gründungsgeschichte Greifswalds. Als teilnehmende Beobachterin öffnet die Autorin dem Leser den Zugang zu einem Landschaftsraum, dem sie selbst längst entwachsen ist und über dessen Einwohner sie schreibt: »Die Menschen hier sind ernst und gleichgültig – wie in einen namenlosen Kummer vergraben – und kommen wie diese Landschaft gut ohne Worte aus« (HG, 174). Während die Bewohner in Schillers Gefildelandschaft aus Sicht des ihr entfremdeten Spaziergängers glücklich in nachbarschaftlicher Beziehung mit der »umruhenden« Natur zusammenleben, teilen sie bei Schalansky mit der Landschaft ihre Verslossenheit. Der Text arbeitet dem durch aktive Erkundung und mit Mitteln der sprachlichen Vergegenwärtigung entgegen.

Nature Writing vereinigt beschreibende und narrative Elemente. Erstere zielen auf größtmögliche Präsenz des Dargestellten, letztere werden sukzessiv entfaltet und binden die Darstellung an die wechselnden Perspektiven des Autors, der im Sinne einer faktualen Erzählung mit dem Erzähler identisch ist. Dessen Funktion als narrative Instanz besteht darin, Einzelaspekte der Umgebung durch Fokalisierung in den Blick zu rücken und nah heranzuholen sowie die chronologische Abfolge der Eindrücke zu steuern und zu segmentieren. Hierfür stehen bei Schalansky Satzeinleitungen wie »als ich aus dem Wald trete« (HG, 177), »als ich wieder unter freiem Himmel bin« (HG, 183), »als ich endlich das Ufer erreiche« (ebd.). Grundsätzlich lebt der naturbeschreibende Text von dem Versprechen, dass die Beschreibungen auf tatsächlichen Wahrnehmungen seines Verfassers beruhen. Andererseits ist dieser Text immer, auch dann, wenn er gänzlich aus Notizen besteht, die noch vor Ort während des Erkundungsgangs in der Natur gemacht werden, Resultat einer nachträglichen Vermittlungsleistung. Folglich bedarf es einiger Kunstgriffe, damit sich die versprochene Authentizität in der Darstellungsweise manifestiert. Schon der Verzicht auf eine fiktive Figur, die dem schreibenden Ich wie im Roman Deckung bieten könnte, signalisiert die Ungeschütztheit und Offenheit des Schreibens.²³ In Schalanskys Prosastück erzeugt zudem die Wahl des Tempus die Vorstellung von Unmittelbarkeit. Die Autorin berichtet im Präsens scheinbar ad hoc nach Art eines Sportreporters oder einer Mauerschau auf der Bühne, was sie während ihrer Wanderungen wahrnimmt. Dabei folgt ihr Text in seinem Aufbau keiner übergeordneten logischen Regel, die einen instrumentellen, zwingenden Zugriff auf die Natur anzeigen würde. Im Nature Writing soll nicht sachlich erschöpfend über einen Gegenstand informiert werden; es sollen vielmehr, ganz im Sinne der schildernden Darstellungsart, Eindrücke, auch flüchtige Wahrnehmungen, wiedergegeben werden, deren Abhängigkeit von ihrer Entstehungssituation noch erkennbar bleibt und die deshalb als Ausdruck seines Reagierens, eines Beeindrucktseins von den objektiven Sachverhalten der Realität« verstanden werden können.²⁴ Erst dadurch entsteht der gesuchte Effekt einer reziproken Beziehung zwischen den sich wandelnden Erscheinungen der lebendigen Natur und dem sich mit seinen Sinnen spontan auf sie einstellenden Subjekt. Im Falle Schalanskys ist das Sehen in all seinen Facetten – hell, dunkel, präzise, diffus, farblich – der dominierende Wahrnehmungsakt, gefolgt vom Hören (zum Beispiel der Vogelstimmen) und Riechen (des Geruchs von Gülle) und in geringerem Umfang auch dem Tasten (als Befühlen von knöchigen Fundstücken) sowie dem Schmecken (der salzig schmeckenden Luft).

Schon in der antiken Literatur finden sich anschauliche Naturdarstellungen. Man denke an die Beschreibung der Gegend um die Grotte der Nymphe Kalypso

in der *Odyssee* oder an die für spätere Autoren mustergültig gewordenen Darstellungen lieblicher Orte bei Vergil. Zum klassischen *locus amoenus* gehören eine Quelle, ein Wald mit verschiedenartigen Bäumen, eine Blumenwiese und anderes mehr. Es sind dies topische, vorgeprägte Elemente, die mit Naturbeobachtung und einer realen Landschaft nichts zu tun haben, sondern als Bestandteile einer idealen Kulisse für übergeordnete Konzepte fungieren, wie etwa das Motiv des ewigen Frühlings in einem seligen Leben nach dem Tod.²⁵ Demgegenüber ist Nature Writing dem Ziel verpflichtet, atopisch, gegen das Klischee zu schreiben, um die Individualität einer Landschaft, so wie sie das schreibende Subjekt tatsächlich erlebt hat, mit sprachlichen und ästhetischen Mitteln, herauszustellen. Im Hinblick auf dieses Ziel kommen im Wesentlichen drei Schreiboperationen zum Zuge: Benennen, Visualisieren und Verlebendigen.

Benennen bringt Ordnung in die auf den Beobachter einströmenden Reize und dient zugleich der Individualisierung und genauen Bestimmung eines Objekts oder Vorgangs. So zieht Schalansky bei der Wahl der Substantive zumeist das Konkrete dem Allgemeinen vor, nennt beispielsweise nicht die Art, sondern die Unterart, »Stockenten« statt »Enten«, »Rauchschwalben« statt »Schwalben« (HG, 178, 188). Bemerkenswert sind die zahlreichen fachsprachlichen Ausdrücke. Die Begriffe stammen unter anderem aus der Botanik (»Flecktarn« IHG, 175), »Hahnenfuß« lebd.I, »Wuchsdecke« IHG, 176), der Ornithologie (»Schäckern« IHG, 177), »Latschen« IHG, 179), »Sprosser« IHG, 186), der Jagd (»Spiegel« IHG, 175), »Sprung« lebd.I), der Geologie (»Eiszeitloch« lebd.I, »Zungenbecken« lebd.I, »Geschiebe« IHG, 176), »Soll« IHG, 175 f.) und der Landwirtschaft (»Hutung« IHG, 174), »Krume« IHG, 175). Der Gebrauch solcher gruppensprachlicher, teils auch schon veralteter Termini ist nicht untypisch für Texte des Nature Writings. Er entbindet ein in der Sprache gespeichertes, teils schon verschüttetes, teils im Schwinden begriffenes Wissen von der Natur wie auch lebensweltliche Erfahrungen aus dem Umgang mit ihr.

Im Dienste der Visualisierung stehen konnotative und bildliche Stilelemente und die, bei Schalansky zahlreich eingesetzten präzisierenden Adjektive, allen voran Farbwörter, wobei insbesondere adjektivische Vergleichsbildungen in Form von Komposita ins Auge springen. Mit ihnen lassen sich kleinste Nuancierungen und Interferenzen ausdrücken. Die gesamte Farbpalette ist vertreten, von »alabasterweißl« (HG, 176) bis »algenschwarzll« (HG, 175). Farbwörter stimulieren die visuelle Vorstellungskraft und sind besonders geeignet, Stimmungen zu evokieren, die, wie schon Georg Simmel betont hat, das einheitsstiftende Element der ästhetischen Landschaftserfahrung sind, in dem sich die Wechselwirkung zwischen Betrachter und Naturgegenständen manifestiert.²⁶

Für den dynamischen Gesamteindruck des Textes sind primär die Verben ver-

antwortlich, da sie Veränderung (Vorgangsverben) und Aktivität (Tätigkeitsverben) anzeigen. Dies gilt vor allem natürlich für Verben mit starkem Bewegungsgehalt («kreisen» [HG, 175], «schnellen» [vgl. HG, 183]) und Wortverbindungen mit Richtungsadverbien («hinuntergaloppieren» [vgl. HG, 175], «über etwas hinwegsegeln» [vgl. HG, 177, 183]). Durch Verben lassen sich auch unbelebte Gegenstände sprachlich verlebendigen. Reste von Märzschnee «leuchten» (HG, 174), ein alter Trog «rostet» (ebd.), ein Lehmweg «begleitet» (HG, 177) den Graben, ein Feldweg «folgt» (HG, 180) dem Lauf des Grabens. Hier ist der Übergang ins Metaphorische gleitend. Was eigentlich nur ein physikalischer oder biologischer Vorgang ist, wird animistisch beseelt und zugleich dramatisiert: «Schmatzend wehrt sich die durchtränkte Erde» (HG, 182). «Eine junge Kastanie entblößt ihre [...] Blätter» (HG, 180). «Taubnesseln strecken sich mit stolzen Stielen empor» (ebd.). Es ist von «breitschultrige[n] Eichen» (HG, 174), «zudringliche[m] Ostwind» (HG, 176), «muskulöse[n] Wolken» (HG, 178), von «sich sträubende[n] Blütenbürsten» (HG, 186) und «fuchtelnde[n] [...] Stängeln» (HG, 185) die Rede. Solche anthropomorphen Bilder präsentieren die Natur als quasimenschlichen Akteur mit eigenen Absichten und Willensakten. Sie imitieren eine kindlich-naive, gleichsam noch vor-mythische Sicht auf die Natur.

Die Sprache im Nature Writing dient ganz der Veranschaulichung lebendiger Vorgänge. Mit ihr verbinden sich keine antimimetischen, sprachskeptischen oder provokativen Absichten, die die Darstellbarkeit der Phänomene in Frage stellen; sie zielt auf Verständlichkeit im Sinne einer möglichst reibungslosen Vermittlung von Eindrücken. So sind auch Schalanskys Vergleiche niemals weit hergeholt oder dunkel. Kaum einmal platziert sie ein Adjektiv gegen die Erwartung, wie in dem Syntagma «kurzatmige[m] Flügelschlägel» (HG, 175). Wo sie, wie in dem Oxymoron «schwelende Kühle» (HG, 179), ein attributiv gebrauchtes Partizip mit einem Substantiv zu einer paradoxen, höchst sinnfälligen Einheit verbindet, sticht das besonders hervor. Gezielte Stilbrüche oder Ironiesignale, die eine Diskrepanz zwischen Ausdruck und Intention anzeigen, finden sich indes nicht. Ironie als urbaner, selbstreflexiver Tropus ist offenbar kein bevorzugtes Stilmittel des Nature Writings.

Nach Ludwig Fischer vergegenwärtigt das Nature Writing »nie [...] die Natur als solche, sondern immer den Menschen in seiner Mitwelt, die wir Natur nennen«.²⁷ Dem ist grundsätzlich zuzustimmen, aber die These sollte doch im Hinblick darauf ergänzt werden, wie genau im Nature Writing als einem Genre der ästhetischen Landschaftsdarstellung, Naturpräsenz indirekt kommuniziert wird. In ihrem Prosastück schüttet Schalansky ein Füllhorn isolierter Einzelbeobachtungen aus, die sie, eingebettet in ein schwaches narratives Gerüst, diskursiv verknüpft. Ein Hauptkennzeichen des Textes sind listenförmige Aufzählungen:

»das mechanische Schäckern der Elster, das nimmermüde Lied der Buchfinken, das Scharren der Amseln und der schwermütige Singsang der Rotkehlchen« (HG, 177). Die Auflistung bleibt in der Regel additiv, sie enthält keine Klimax und mündet auch nicht in eine abschließend zusammenfassende Pointe, was den Eindruck des spontanen, situationsgebundenen Schreibens unterstreicht. Satzübergreifend führt das Verfahren zu Ketten von parallel geschalteten, syntaktisch gleichwertigen Hauptsätzen: »Gardinen verhängen die Fenster, Autos stehen in den Einfahrten, Hühner beschreiten eilig die Umzäunung ihres Verschlags. Nachlässigkeit umweht den Ort« (HG, 179). Die Vorgehensweise reiht Beobachtung an Beobachtung, bleibt aber bezogen auf das umgebende Ganze der Natur notgedrungen ausschnitthaft oder synekdochisch im Sinne eines Pars pro Toto.

In Bezug auf dieses Ganze übernehmen nun die repetitiven Elemente des Textes, flankiert von seinen anthropomorphisierenden und klanglichen Eigenschaften, eine entscheidende, intensivierende Funktion. Als Anschauungsbeispiel für das wirkungsvolle Zusammenspiel der verschiedenen Stilelemente mag der folgende, längere Textausschnitt dienen:

Links verschanzt sich auf einer kaum wahrnehmbaren Anhöhe ein Wäldchen hinter von der Witterung gehärteten Kiefern und einem Wall bemooster Findlinge. Davor spricht eine Kolonie von braunen, Spitzmorcheln gleichenden Sporenähren mit bekrönten Stängeln. Es ist junger Schachtelhalm, Überbleibsel längst vergangener Erdzeiten, Feind aller Bauern. Und mitten auf dem Weg gedeiht winziges Hungerkraut in blassvioletter Pracht. In ferner, nun klarer Höhe kreisen Milane, steigen und fallen, drehen und taumeln wagemutig im Spähflug. Aschblondes Licht färbt die Landschaft. Die Erde scheint in langen, sachten Zügen zu atmen. Unter der spiegelnden Oberfläche des Wassers wiegt sich das vielarmige Laichkraut in der lautlosen Strömung. Auf einmal schwingt sich ein Reiher mit schiefergrauen Fächern aus dem Nass in die Höhe. Das Wasser perlt von seinen Flügeln, und in einem weiten Bogen steigt er schwerfällig auf und zieht mit eingezogenem, flachem Kopf seewärts. Dann ist es wieder sonntagsstill. Der Pfad ahmt die Windungen des Grabens nach, der mit gemächlicher Strömung seinem unsichtbaren Gefälle zutreibt. Schließlich staut sich das Wasser im Einlaufbecken eines Schöpfwerks. Unbewegt ruht die grünlich dräuende Brühe unter einem Firmis aus halb verrottetem Schilf und Wasserlinsen vor den heruntergelassenen, hölzernen Schleusen. Ein Verbotsschild warnt vor dem Baden und dem Betreten der Anlage. Ein schmaler Eisensteg führt zum anderen Ufer des nun flussähnlich breiten, klaren Grabens, wo sich hinter offener Flur und lindgrün getupften Böschungen weitere Wälder erstrecken. (HG, 180f)

Schon die bloße Merkmalshäufung an sich ist aus rhetorischer Sicht ein wesentliches Kennzeichen der beschreibenden Rede, das der Beglaubigung von Behauptungen dient. Wer viele Details benennt, hat vermutlich tatsächlich

gesehen, wovon er spricht. Hinzu kommt die syntaktische Angleichung der Sätze, ihre Verdichtung durch Alliterationen und Lautmalerei, ihre Durchstrukturierung zu haikuartigen Fügungen mit wohlkalkulierten Hebungen, Senkungen und Pausen, wodurch ein spürbar getragener Rhythmus entsteht, der ein Ein- und Ausatmen suggeriert, so als übertrügen sich die Schwingungen der Natur gleichsam von selbst auf den Schreibakt. Dies erzeugt, zusammenwirkend, einen ästhetischen Effekt, der, wenn er sich einstellt, über die mimetisch-referentielle Funktion der Sätze noch hinausgeht: Hinter dem sukzessiven Auflisten von Einzelbeobachtungen macht sich eine quasibildliche Simultaneität bemerkbar, die auf etwas zu verweisen scheint, das im anhaltenden Rhythmus kontinuierlich und gleichzeitig hinter den mannigfaltigen Phänomenen wirkt: die Natur als Kollektivsingular, als gestaltbildende Kraft oder *natura naturans*.

III.

Bevor ich im Folgenden das Verhältnis von Schalanskys Schreibübung im Nature Writing zur romantischen Landschaftsästhetik erörtere, möchte ich vorab kurz das engere Umfeld ihres Textes, den Prosaband *Verzeichnis einiger Verluste*, charakterisieren. In ihrem Buch widmet sich die Autorin einer Reihe untergegangener, höchst unterschiedlicher Phänomene und Entitäten: von der ausgestorbenen Tierart über zerstörte Gebäude bis hin zu vernichteten oder verschollenen Texten und Kunstwerken. Der jeweilige Verlust fungiert als Anstoßgeber der Einbildungskraft, die bei etwas Abwesendem ansetzt, um schöpferisch produktiv zu werden – gemäß Schalanskys These, dass die Totenklage »Quelle jeder Kultur« sei.²⁸ Dabei kann sich die Ausführung eines Themas, ob als Erzählung oder Essay, mitunter sehr weit von ihrem Startpunkt entfernen. Diese Vorgehensweise erlaubt es Schalansky nicht nur, heterogene Stile und Schreibweisen auszuprobieren, sondern auch, ihre Grundthemen zwanglos in verschiedenen Ansätzen zu variieren. Es sind dies vor allem drei Themen: Erstens das titelgebende Motiv des Verlusts, der Vergänglichkeit, der Unausweichlichkeit von Verfall und Zerstörung, in dem sich ein neobarockes Lebensgefühl artikuliert. Zweitens, daraus folgend, die Frage des Speichers und des Archivs, nicht zuletzt auch der Literatur als Medium einer vorübergehenden, selektiven und ordnenden Aufhebung der dem Untergang geweihten Dinge und Errungenschaften. Schließlich drittens das Thema der Sexualität, der Zeugung und Schwangerschaft, allgemeiner gesagt, der Natur als einer unerschöpflichen, dynamischen, lebensspendenden und vernichtenden Kraft.

In dem Kapitel *Hafen von Greifswald*, das ich dem dritten Themenbereich zuordnen möchte, kommt einem Gemälde von Caspar David Friedrich die Rolle

des Ausgangs- und Bezugspunktes zu. Die Kapitelüberschrift verweist sowohl auf ein 1931 bei einem Brand in München vollständig zerstörtes Bild von Friedrich als auch auf den tatsächlichen Hafen der Stadt an der Ostsee, aus der der Maler, aber auch Judith Schalansky stammen. Dieser doppelte Bezug, auf ein Werk der bildenden Kunst und einen realen Ort, legt es nahe, das im Text beispielhaft demonstrierte Verfahren des Nature Writings zur Darstellung von Landschaft in den Bildern Friedrichs ins Verhältnis zu setzen. Um diese Relationierung vorzunehmen, sollte man sich zunächst die Stellung Friedrichs in der Geschichte der Landschaftsmalerei vergegenwärtigen.

Im Werk Friedrichs laufen die beiden oben beschriebenen Haupttendenzen der Landschaftsästhetik zusammen: die ausschnittshafte, bildlich-simultane Vergegenwärtigung der ganzen Natur sowie die Andeutung ihrer Prozesshaftigkeit durch Allegorisierung, also mit Hilfe quasiliterarischer Mittel, denen sich Friedrich als ›dichtender Maler‹ bedient. Das Ergebnis sind ambivalente, hochreflexive Werke, in denen noch einmal auf die Totalität der Natur Bezug genommen wird, diese aber auch schon in ihrer Verslossenheit und Widerständigkeit als eine sich dem Menschen entziehende erscheint. Dass der Genese von Friedrichs Bildern intensive Naturstudien vorausgingen, dass der Künstler großen Wert auf die genaue Beobachtung und penible Wiedergabe der topographischen Gegebenheiten und konkreten Details einer Naturszenerie legte, ist häufig konstatiert worden. Aber so wenig bei Friedrich die Landschaft noch als Kulisse für die Darstellung mythischer oder heroischer Ereignisse dient, so wenig markiert sein Werk eine Vorstufe naturalistischer Bildkunst, die in ihrer Darstellungsfunktion mit der Fotografie konkurriert. Der Neuanfang in der Geschichte der Landschaftsmalerei, zum Beispiel gegenüber den klassischen Werken eines Claude Lorrain oder Nicolas Poussin, besteht darin, dass Friedrich die Natur gleichsam von innen heraus schafft. Deutlichster Ausdruck dieser grundlegenden Subjektivierung ist die starke Konstruiertheit seiner Bilder bis hin zur Geometrisierung des Bildraums. Obwohl sich manche Schauplätze örtlich zuordnen lassen – die Kreidefelsen auf Rügen, der Hafen von Greifswald, die sächsische Schweiz, die böhmische Bergwelt – sind Friedrichs Landschaften nicht zureichend als unmittelbarer Reflex von Wahrgenommenem oder als Repräsentation eines realen Ortes zu verstehen. In seinen Naturkompositionen verdichtet er Versatzstücke verschiedener Herkunft – die durch exakte Beobachtung gewonnenen Segmente der äußeren Natur, aber auch vorstrukturiertes Material, wie Tore, Mauern oder markante, bereits technisch überformte Naturelemente – zu einer neuen Einheit, oder er reinszeniert sie durch Kontextverschiebung, wenn er zum Beispiel die Klosterruine Eldena ins Riesengebirge versetzt und dadurch mit Bedeutung auflädt. In den berühmten Rückenfiguren sieht sich der

Betrachter selbst als Beobachter einer unendlichen und unzugänglichen Natur dargestellt. Der Blick ist vielfach panoramatisch, der Standpunkt erhöht oder an einer Übergangszone angesiedelt, zum Beispiel zwischen Land und Meer. Dadurch rückt die Natur auf Distanz. Sie erscheint dem Betrachter, wie seinem ins Bild integrierten Stellvertreter, als disparater, ebenso offener wie unüberschaubarer Raum.²⁹ Der Effekt ist zweideutig: Das Subjekt erfährt sich in der Freiheit seiner Wahrnehmung der Natur gegenüber, aber diese lässt sich nicht mehr zu einem Ganzen schließen. Sie zeigt sich vielmehr in ihrer Fremdheit und Leere. Sie schließt den Betrachter aus. Die religiöse Grundstimmung sowie die fast allgegenwärtigen sakralisierenden und allegorisierenden Elemente in Friedrichs Werken nehmen diese Wirkung keineswegs zurück, sondern lassen sie nur umso deutlicher hervortreten. Unverkennbar verweisen die Kirchtürme und Kreuze in seinen Bildern auf die christliche Tradition und das mit ihr verbundene Heilsversprechen. Aber die Selbstverständlichkeit der religiösen Botschaft ist nicht mehr vorhanden.³⁰ So hat man die Betrachterfiguren, wie den Mönch am Meer in dem gleichnamigen Bild, als profanierte Kleriker identifiziert oder als Randfiguren verstanden, die nach »Teilnahme zu suchen scheinen«,³¹ sich dieser aber nicht mehr gewiss sein können, wenn sie die Natur, ob als offenes Meer, bei Sonnenuntergang, bei Mondlicht oder als undurchdringliche Nebelschicht, in kontemplativer Haltung und mit spiritueller Sehnsucht, das heißt als potenzielles Medium religiöser Erfahrung, betrachten. In seinen Hafengebilden, wie etwa in einer erhaltenen Darstellung des Greifswalder Hafens, rückt Friedrich Kreuzformen (in Gestalt abgetakelter Schiffsmasten und Holme) und Kirchtürme signifikant zusammen und beschwört damit das alte Motiv vom Hafen als Heimkehr und Übergang in eine jenseitige Welt, aber diese Sinnzuschreibung bleibt assoziativ und damit vage. Dieser Befund gilt schließlich generell für das Thema der Vergänglichkeit, der Trauer und des Todes, das Friedrichs Bilder wie ein Leitmotiv durchzieht und sich in den von ihm so häufig gestalteten Bildgegenständen des Grabes, des Winters und der Ruine, besonders auch der Kirchenruine und nicht zuletzt der vorweggenommenen Ruine (zum Beispiel des Doms zu Meissen), manifestiert. Diese Sujets markieren sowohl den Verlust metaphysischen Sinns als auch die Gewissheit zukünftiger Verluste, wie sie die Hoffnung auf Erlösung doch noch nicht preisgeben wollen.

Nur in dem kursiv abgesetzten Prätext geht Schalansky auf das titelgebende Gemälde Friedrichs ein, wobei sie mit knappen Worten lediglich die Umstände seiner Entstehung und Zerstörung referiert. Wie auch zu Beginn der anderen Kapitel ist dem Text auf schwarzem Grund eine Abbildung des behandelten Gegenstandes vorangestellt, die ihn, wie eine im Schwinden begriffene Spur, gerade noch erkennen lässt. Der Text selbst besteht aus einer dichten Verknüpfung von

Natur- und Landschaftsbeobachtungen. Abbildung und Titel deuten an, dass man das Folgende auf Friedrichs Hafensbild zu beziehen hat. Die Frage ist aber, wie?

Auf Friedrichs Bild, von dem Reproduktionen erhalten sind, sieht man verschiedene Schiffe und Boote in einem Hafen liegen, den man aufgrund eines abgebildeten Turmes und einer Häuserzeile am linken Rand als den Greifswalder Hafen identifizieren kann. Im Vordergrund liegen am Ufer verstreut verschiedene Gerätschaften, Bottiche, Bretter, zwei Anker. Auf einem Steg erkennt man eine kniende Frau beim Wäschewaschen. Den mittleren Bildbereich füllen die Schiffskörper aus, darunter das Heck eines großen Segelschiffs sowie ein an Land gezogener, wohl zum Lager umfunktionierter Kahn. In einem Ruderboot inspizieren zwei Männer vom Wasser aus eine Schiffswand, während auf dem Kai Angler ihrer Tätigkeit nachgehen und ein Badender gerade ins Wasser springt. An der Reling des Seglers steht ein Mann und blickt dem Betrachter des Bildes entgegen, überragt vom Gewirr der langgezogenen Schiffsmasten mit ihren sich kreuzenden vertikalen und horizontalen Linien. Man hätte sich vorstellen können, dass Schalansky das Gemälde beschreibt, seinen Kontext erläutert, ihm latente Bedeutungsschichten entlockt oder dass sie das auf dem Bild gezeigte lebhaftere Geschehen in eine Erzählung mit handelnden und sprechenden Figuren überführt. Eine andere Möglichkeit hätte darin bestanden, Friedrichs Sujet, den Greifswalder Hafen oder einen anderen Hafen, zum Thema zu machen und dadurch Friedrichs Darstellung durch eine eigene Bearbeitung desselben Motivs zu ergänzen oder zu kontrastieren. In Schalanskys Prosastück wird der Hafen jedoch nicht isoliert behandelt. Er ist nur ein Beschreibungsgegenstand unter anderen. Damit verzichtet die Autorin weitestgehend auf die Symbolik des Motivs, die bei Friedrich mitgedacht werden muss. Sucht man nach einem dem Text entsprechenden Bild Friedrichs, so wären vielleicht die *Wiesen bei Greifswald* (um 1820) zu nennen, eine heitere und anmutige Stadtansicht, die die in Dunst getauchte Silhouette Greifswalds aus der Ferne von den Wiesen am oberen Ryckufer aus zeigt. Lessing hat im siebten Kapitel seines *Laokoon* das potenzielle Nachahmungsverhältnis zwischen bildendem Künstler und Dichter folgendermaßen charakterisiert: »Entweder der eine macht das Werk des andern zu dem wirklichen Gegenstande seiner Nachahmung, oder sie haben beide einerlei Gegenstände der Nachahmung, und der eine entlehnt von dem andern die Art und Weise es nachzuahmen.«³² Beides ist hier offensichtlich nicht der Fall. Weder zielt Schalansky auf eine sprachliche Vergegenwärtigung des zerstörten Bildes, noch geht es ihr primär um dessen Gegenstand. Somit bleibt allein noch die »Art und Weise« der Nachahmung selbst, das heißt die Art, wie Friedrich Wirklichkeit ästhetisch repräsentiert, auf die der Text Bezug nimmt, ohne sie doch zu übernehmen.

Dies lässt sich auch mit Hilfe des Begriffs der Ekphrasis erläutern. Darunter verstand man ursprünglich in der antiken Rhetorik die *descriptio*, die sachgemäße und anschauliche Beschreibung von Gegenständen jeglicher Art, seien es Dinge, Ereignisse oder Personen.³³ Die Technik, das zu Beschreibende dem Zuhörer mit Worten plastisch vor Augen zu führen, war Gegenstand der rhetorischen Schulübungen, wobei auch die topographische Ekphrasis, die Ortsbeschreibung, gepflegt wurde. Diese schloss Häfen oder Wiesen als mögliche Beschreibungsobjekte ein und war nicht zwangsläufig an deren vorausgehende Anschauung gebunden. Später wurde der Begriff enger gefasst und auf die Beschreibung von Kunstwerken eingeschränkt. Ekphrasen im Sinne von Bildbeschreibungen sind verbale Repräsentationen visueller Repräsentationen, also sprachliche Darstellungen von bildlichen Gegenständen, die als solche ihrerseits schon etwas darstellen.³⁴ Das Gemeinsame zwischen der allgemeinen und der engeren Form der Ekphrasis besteht darin, dass sie beide das ›innere Auge‹ des Rezipienten adressieren.³⁵ Homers Beschreibung des Schildes von Achill im 18. Buch der *Ilias* ist das klassische Beispiel der Kunstwerkbeschreibung, wobei die ins Bild gebannten Impulse in eine narrative Handlungsfolge aufgelöst und dadurch freigesetzt werden. Solche Ekphrasen thematisieren häufig die Vergänglichkeit ihres Gegenstandes und nicht selten auch, wie in einschlägigen Gedichten von Keats bis Ashberry, die Frage der Repräsentation selbst. Sie können aber auch in einen Erzähltext eingebunden sein und haben dann oft eine die Handlung spiegelnde, kommentierende oder retardierende Funktion. So hat, um ein hier naheliegendes Beispiel anzuführen, der Schriftsteller Gerhard Roth in seinen Roman *Der große Horizont* (1974) eine kurze Ekphrasis der *Wiesen bei Greifswald* eingeschaltet. Da der Textabschnitt für die hier behandelte Fragestellung aufschlussreich ist, sei er ausführlich zitiert:

Das Bild stellte die Heimatstadt Friedrichs, GREIFSWALD, vor einem hellen, gelben Himmel dar, der durch ein Lichtphänomen seine besondere Farbe angenommen haben mußte. Während der Himmel die obere Hälfte des Bildes einnahm, war die Stadt selbst nur durch eine schmale Silhouette von grüngelben Kirchtürmen, Bäumen, Häusern und zwei Windmühlen dargestellt. Davor lag ein besonnener Rasenteppich mit springenden Pferden, Gänsen und einem Weiher, in dem sich der Himmel spiegelte. Alles wirkte trotz der idyllischen Atmosphäre, die das Bild ausstrahlte, realistisch, bis auf die dunkle Zone des Vordergrundes, die durch eine Bodenwelle und Sträucher vom Hintergrund abgesondert war. Dieser dunkle Streifen machte die Stadt, den besonnten Rasenteppich und den von einem Lichtphänomen erhellen Himmel zu einer Vision. Es schien, als sei dieser Streifen die Realität, das Diesseits, die Schwere, die selbst das Gewicht des Blutes in den Adern fühlbar machte, während dahinter etwas Paradiesisches oder das Paradies selbst sich aufat. [...] Als er das Bild

zum ersten Mal gesehen hatte, hatte er sofort das Gefühl gehabt, daß er unmittelbar davorstünde, diese *Grenze* zu durchbrechen. Er stellte sich die Grenze nicht bildlich vor, aber er glaubte, sie als eine Mauer von harter Luft zu verspüren, die ihn von den Gegenständen und Menschen trennte.³⁶

Roths Bildbeschreibung, in erlebter Rede an die Perspektive der Hauptfigur gebunden, bringt die Erfahrung der Grenze und der Distanz, die sich beim Betrachten eines Bildes von Caspar David Friedrich einstellt, zum Ausdruck, und sie imaginiert zudem, wenn auch mit Vorbehalt, das romantische Motiv einer Überschreitung dieser Grenze, eines (Wieder-)Eintauchens in die als Paradies qualifizierte Landschaft.

Schalanskys *Hafen von Greifswald* ist augenscheinlich keine Bildbeschreibung wie die zitierte Passage von Roth. Dennoch handelt es sich nicht bloß um eine *Reverenz* an Friedrich, um den Ausdruck einer Wertschätzung oder eine bloße Hommage, sondern um eine echte *Referenz*, die im Titel angegeben wird. Die Relation zwischen einem Titel und dem Werk, das er benennt, ist grundsätzlich komplex. Ein Titel ist Teil und Eigenname eines Werks, und er sagt zugleich etwas über dessen Inhalt aus oder deutet es zumindest an.³⁷ Dies gilt im Übrigen auch für Titel von Bildern und selbst noch für die paradoxen Bildtitel René Magrittes, die auf das in ihnen verhandelte Thema der ästhetischen Repräsentation verweisen. Diese an sich schon schwierige Konstellation wird im vorliegenden Fall noch dadurch verkompliziert, dass der von Schalansky gewählte Titel zugleich auch der Titel eines anderen Werks, nämlich des Bildes von Friedrich ist. Die Referenz wird im Titel angekündigt, aber anders ausgeführt, als es zu erwarten gewesen wäre. Dadurch wird der Verzicht, Friedrichs Bild zu beschreiben, selbst bedeutsam, und er kann nicht zureichend nur als Weigerung verstanden werden, den semantischen Gehalt des Friedrich'schen Bildes, etwa weil er in seiner Offenheit uneinholbar ist, in Sprache zurückzuübersetzen. Denn Schalansky setzt an die Stelle der annoncierten Bildbeschreibung die Erkundung und Beschreibung desselben Landschaftsraums, in dem sich gut zweihundert Jahre vor ihr auch der Maler bewegt hatte und dem viele seiner Bilder ihre Entstehung verdanken. Somit referiert Schalansky darauf, wie Friedrich in diesen Bildern Natur ästhetisch repräsentiert, und sie stellt die von ihm gewählte Vorgehensweise in Frage. Man könnte es natürlich auch schlicht so formulieren, dass sie sein Werk als Gegenbild benutzt, um ihr eigenes Vorgehen durch Kontrastierung zu profilieren.

Eine viel zitierte Maxime Friedrichs lautet: »Schließe dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen Auge zuerst siehest dein Bild. Dann fördere zutage, was du im Dunkeln gesehen, daß es zurückwirke auf andere von außen nach

innen«. ³⁸ Schalansky konfrontiert den von Friedrich beschriebenen Weg gezielt mit dem Verfahren des Nature Writings und wiederholt damit in nuce dessen historische Absetzbewegung von der Romantik. Nicht die Introspektion, die Wahrnehmung eines inneren Bildes, steht am Anfang des Schreibvorgangs, sondern die leiblich-sinnliche Erfahrung der Umwelt. »Ich schließe die Augen, auf rot lodern den Lidern erscheint noch einmal das Gewirr der Äste« (HG, 183), heißt es in Schalanskys Text. Die Erwähnung einer halbinneren Perzeption, eine Ausnahme im Kontext der vielen Naturbeobachtungen, erinnert wie beiläufig an Friedrichs Schema der Bildgenese, ohne ihm doch zu entsprechen. Denn während bei Friedrich der Maler die Augen schließen soll, um mit seinem geistigen Auge zu sehen, richtet sich bei Schalansky der Blick *zugleich* nach innen und nach außen, sodass die Phänomene so nah wie nur möglich an das Subjekt heranrücken, das sich körperlich von ihnen berühren lässt. Entsprechend nimmt ihr Text die Distanzierung der Natur durch Friedrich zurück und arbeitet damit auch dem Schrecken entgegen, der von seinen Darstellungen einer übermächtigen, uferlosen Natur auf ihren Betrachter ausgehen mag. Heinrich von Kleist hat diesen Schrecken als eine ungeschützte Erfahrung beschrieben, die er in einer drastischen Metapher mit dem Wegschneiden der Augenlider verglich. ³⁹

An die Stelle des panoramatischen Blicks aus der Ferne, wie ihn der Landschaftsmaler fixiert, tritt im Nature Writing die Bewegung im Raum, wodurch sich multiple Perspektiven und kinästhetische Wahrnehmungen ergeben. Die auf diesem Wege gewonnenen Eindrücke werden dann sprachlich so transformiert und aufbereitet, dass sie auf die Leser zurückwirken können, indem sie bei ihnen innere Bilder hervorrufen. In diesem Sinne ist es gerechtfertigt, das Nature Writing als Ekphrasis in der ursprünglichen, weiteren Bedeutung des Begriffs zu bezeichnen. Als anschaulich beschreibende Rede beruht es auf einem Verfahren der sprachlich-ästhetischen Vergegenwärtigung, für das die alte Rhetorik Begriffe wie *evidentia*, *enargeia* und *hypotyposis* verwendet hat. Nicht zuletzt gewinnt auch die Ut-pictura-poesis-Doktrin im Nature Writing erneut an Relevanz, und zwar im Sinne der Erzeugung ästhetischer Präsenz, die auf der Gleichzeitigkeit von Wirkungselementen beruht. Am Ende kann der Beobachter im Nature Writing seine Beobachterrolle nicht aufgeben und in den ihn umgebenden, pulsierenden Fluss der Natur eintauchen. Er bleibt auch im Moment intensiven Erlebens immer noch Beobachter. Im besten Fall macht er sich aber zu einem leiblich-sinnlichen Medium, das die ebenso vielgestaltigen wie flüchtigen Impulse der Natur stellvertretend für seine Leser mit allen Sinnen aufnimmt und an sie weitergibt.

IV.

Schalansky beginnt ihr Kapitel *Hafen von Greifswald* mit dem vieldeutigen, wohl programmatisch gemeinten Satz: »Das Schwierige ist nicht, den Ursprung zu finden, sondern ihn zu erkennen« (HG, 173). Der Begriff »Ursprung« bezieht sich offensichtlich nicht nur vordergründig auf die Quelle oder die verschiedenen Quellen des Fließchens Ryck, dessen Verlauf die Autorin im Folgenden abschreitet, sondern auch im biographischen Sinne auf die Herkunft in einem bestimmten geographischen und kulturellen Raum, in einer bestimmten ästhetischen Tradition und schließlich wohl auch auf die Natur als Inspirationsquelle und mütterliches Herkunftsmedium. Zwar spielt Schalansky damit auf die regressive Fantasie einer Rückkehr in den bergenden Schoß der Natur an, jedoch ausdrücklich im Rahmen einer Richtigstellung, die das Erkennen als höherstufige mentale Tätigkeit von dem Finden als bloßes Wahrnehmen abgrenzt und gegenüber diesem hervorhebt. Ich möchte das so verstehen, dass es bei Schalansky und im Nature Writing allgemein nicht um das Gefühl einer bewussten, undifferenzierten Verschmelzung mit der umgebenden Natur geht, sondern darum, auf dem Wege genauer und das heißt unterscheidender Beobachtungen der Naturvorgänge sowie mithilfe präziser und wirkungsvoller Beschreibungen eine ihnen gemäße Sensibilität und damit letztlich ein Bewusstsein für das Eingebundensein in den Naturzusammenhang zu schaffen.

Einer solchen Einschätzung steht die Kritik entgegen, die gelegentlich am Nature Writing geübt wird, so etwa in prononcierter Weise von dem amerikanischen Literaturwissenschaftler Timothy Morton, der das Genre in seinem Buch *Ecology Without Nature* (2007) als eine Form der ideologischen Fantasie und als Kitsch bezeichnet hat. Er spricht auch von »Ökorhapsodie« oder »Ökomimese«. Diese zielt darauf, Natur »im Rohzustand«, das heißt scheinbar unberührt von der Vermittlungsleistung des Subjekts, erfahrbar zu machen und beruhe auf einem rhetorischen Verfahren, dessen Hauptmomente Morton in einer Poetik des sogenannten »Ambiente« zusammengefasst hat.⁴⁰ Hierzu gehören unter anderem die authentifizierende Behauptung, dass etwas dem Schreiber selbst passiert sei, die parataktische Aufzählung unzusammenhängender Erscheinungen, die Evokation von Atmosphäre sowie Elemente der Ununterscheidbarkeit von Vorder- und Hintergrund. Morton nimmt Anstoß an einer falschen Unmittelbarkeit des Nature Writings, die seiner Auffassung nach eine konsumistische, kapitalismuskonforme Haltung gegenüber der Natur befördere und damit letztendlich den vorherrschenden Zustand ihrer technisch-ökonomischen Überwältigung bestätige. In ähnlicher Weise hatte bereits Adorno der Repräsentation des Landschaftserlebnisses in Kunst und Literatur widersprochen und für dessen ästhetische

Transformation ins Negative plädiert: »Was an Natur erscheint, das wird durch seine Verdopplung in der Kunst eben jenes Ansichseins beraubt, an dem die Erfahrung von Natur sich sättigt. Treu ist Kunst der erscheinenden Natur einzig, wo sie Landschaft vergegenwärtigt im Ausdruck ihrer eigenen Negativität.«¹¹

Natürlich besteht auch im Nature Writing die Gefahr des Abgleitens in Trivialität bis hin zum Rückgriff auf Wunschfantasien einer unberührten, paradiesischen Natur. Auch Schalanskys Schreibübung ist nicht gänzlich frei von verniedlichenden Passagen, vor allem dort, wo sie einen exzessiven, redundant wirkenden Gebrauch von Adjektiven macht. So hört sie den »vehementen Ruf des Rohrsängers« (HG, 185), das »klangvolle Flöten des Pirols« (ebd.). Sie legt sich »im fleckigen Halbschatten von Kiefern auf einer leichten Anhöhe ins weiche Gras« (HG, 182). Grundsätzlich schützt aber im Nature Writing die Verpflichtung, das Individuelle einer Landschaft herauszuarbeiten, vor dem klischeehaften Ausdruck. »Mannigfaltigkeit, Individualität, physiognomische Expressivität« sind die maßgeblichen Kriterien einer nichttrivialen mimetischen Bezugnahme auf die Natur jenseits ihrer Idyllisierung, aber auch jenseits des Verstummens angesichts ihrer diversen Erscheinungsformen.¹²

Nature Writing ist dem Wunsch geschuldet, die ursprüngliche, unter dem quantifizierenden Zugriff des wissenschaftlich-technischen Denkens verdrängte Natur wieder zugänglich zu machen und dadurch auch ihrer Zerstörung entgegenzuwirken. Mit dem Genre verbindet sich die Hoffnung, dass von dessen Texten und der Erfahrung, die sie ermöglichen, ein ethischer Appell ausgehen möge, der die Gleichgültigkeit gegenüber der natürlichen Umwelt und letztlich die Kluft zwischen Umweltbewusstsein und Umwelthandeln verringert. Die Aktualität des Nature Writings verdankt sich wohl nicht nur der forcierten, immer rücksichtsloseren Instrumentalisierung des menschlichen Naturverhältnisses, der Vernichtung von Tier- und Pflanzenarten, von ganzen Ökosystemen, und der damit einhergehenden Angst, die Natur könne eines Tages verschwinden oder auch als »zweite Wildnis« in Gestalt unkontrollierbarer Stoffe und Effekte inmitten der industrialisierten Welt zurückkehren. Die »ökologisch« Grundangst der Spätmoderne«, so Hartmut Rosa, »besteht nicht darin, dass wir die Natur als *Ressource* verlieren, sondern dass die Natur als *Resonanzsphäre* verstummen könnte.«¹³ So gesehen manifestiert sich im Nature Writing der gegenläufige Wille, die Natur dadurch zum Sprechen zu bringen, dass sie als ein gleichermaßen widerständiges und antwortendes Gegenüber erfahrbar gemacht wird.

Anmerkungen

- 1 Joachim Ritter, *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, Münster 1963, 18.
- 2 Vgl. Rainer Gruenter, »Landschaft«. *Bemerkungen zur Wort- und Begriffsgeschichte*, in: Alexander Ritter (Hg.), *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*, Darmstadt 1975, 192–207.
- 3 Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, in: ders., *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 5.2: *Werke 1766–1769*, hg. von Wilfried Barner, Frankfurt/Main 1990, 127.
- 4 Vgl. zum Folgenden Heinz-Dieter Weber, *Die Verzeitlichung der Natur im 18. Jahrhundert*, in: ders. (Hg.), *Vom Wandel des neuzeitlichen Naturbegriffs*, Konstanz 1989, 97–131.
- 5 Vgl. Hans Robert Jauf, *Aisthesis und Naturerfahrung*, in: Jörg Zimmermann (Hg.), *Das Naturbild des Menschen*, München 1982, 172–174.
- 6 Jean Jacques Rousseau, *La nouvelle Héloïse*, in: ders., *Œuvres complètes*, Paris 1964, Bd. 2, 77; dt. *Julie oder die neue Héloïse*, übertragen von Johann Gottfried Gellius, überarbeitet und ergänzt von Dietrich Leube, München 1978, 76.
- 7 Friedrich Schiller, *Der Spaziergang*, in: ders., *Werke in drei Bänden*, hg. von Herbert G. Göpfert, München 1984, Bd. 2, 718.
- 8 Weber, *Die Verzeitlichung der Natur im 18. Jahrhundert*, 113.
- 9 Ritter, *Landschaft*, 47.
- 10 Vgl. Wolfgang Frühwald, *Fremde und Vertrautheit. Zum Naturverständnis in der deutschsprachigen Literatur seit dem 18. Jahrhundert*, in: ders., Alberto Martino (Hg.), *Zwischen Aufklärung und Restauration. Sozialer Wandel in der deutschen Literatur (1700–1848). Festschrift für Wolfgang Martens zum 65. Geburtstag*, Tübingen 1989, 451–463.
- 11 Rainer Maria Rilke, *Worpswede*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Frankfurt/Main 1965, Bd. 5, 7–134, hier 10f.
- 12 Alexander von Humboldt, *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, ediert und mit einem Nachwort versehen von Ottmar Ette und Oliver Lubrich, Frankfurt/Main 2004, 11.
- 13 Ebd., 12.
- 14 Ebd., 11.
- 15 Silvio Vietta, *Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild*, München 2001, 196.
- 16 Vgl. Ludwig Fischer, *Natur im Sinn. Naturwahrnehmung und Literatur*, Berlin 2019, 79, 86.
- 17 Eckhard Lobsien, *Landschaft in Texten. Zu Geschichte und Phänomenologie der literarischen Beschreibung*, Stuttgart 1981, 127.
- 18 Vgl. ebd., 119–127.
- 19 Henry D. Thoreau, *Walden*, hg. von J. Lyndon Shanley, Princeton 1973, 306.
- 20 Humboldt, *Kosmos*, 27.
- 21 Johann Wolfgang Goethe, *Allerdings*, in: ders., *Goethes Werke (= Hamburger Ausgabe in 14 Bänden)*, textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz, München 1981, Bd. 1, 359.
- 22 Judith Schalansky, *Hafen von Greifswald*, in: dies., *Verzeichnis einiger Verluste*, Berlin 2018, 173–188, hier 180; Nachweise im Folgenden im Fließtext unter Angabe der Sigle HG und der Seitenzahl.

- 23 Vgl. Ulrike Draesner, *Grammatik der Gespenster. Frankfurter Poetikvorlesungen*, Ditzingen 2018, 173.
- 24 Wolfgang Fleischer, Georg Michel, *Stilistik der deutschen Gegenwartssprache*, Leipzig 1979, 292.
- 25 Vgl. Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern-München 1948, 191-209.
- 26 Vgl. Georg Simmel, *Philosophie der Landschaft*, in: ders., *Gesamtausgabe in 24 Bänden*, Bd. 12: *Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918*, hg. von Rüdiger Kramme und Angela Rammstedt, Frankfurt/Main 2001, Bd. I, 471-482.
- 27 Fischer, *Natur im Sinn*, 71.
- 28 Schalansky, *Verzeichnis einiger Verluste*, 13.
- 29 Vgl. Martin Seel, *Eine Ästhetik der Natur*, Frankfurt/Main 1991, 224f.
- 30 Vgl. Robert Rosenblum, *Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik. Von C. D. Friedrich zu Mark Rothko*, München 1981, 16.
- 31 Werner Hofmann, *Zu Friedrichs geschichtlicher Stellung*, in: ders. (Hg.), *Caspar David Friedrich 1774-1840*, München 1974, 69-78, hier 76.
- 32 Lessing, *Laokoon*, 67.
- 33 Vgl. Fritz Graf, *Ekphrasis. Die Entstehung der Gattung in der Antike*, in: Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauser (Hg.), *Beschreibungskunst - Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995, 143-155.
- 34 Vgl. James A. W. Heffernan, *Ekphrasis and Representation*, in: *New Literary History*, 22(1991)2, 297-316.
- 35 Vgl. Haiko Wandhoff, *Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters*, Berlin-New York 2003, 23.
- 36 Gerhard Roth, *Der große Horizont*, Frankfurt/Main 1974, 172f.
- 37 Vgl. Jacques Derrida, *Préjugés. Vor dem Gesetz*, Wien 2010, 17.
- 38 Caspar David Friedrich, *Aus den Dichtungen und Schriften*, in: ders., *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, hg. von Sigrid Hinz, Berlin 1968, 75-134, hier 92.
- 39 Vgl. Heinrich von Kleist, *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*, in: ders., *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. von Helmut Sembdner, München 1977, Bd. 2, 327-328, hier 327.
- 40 Timothy Morton, *Ökologie ohne Natur. Eine neue Sicht der Umwelt*, Berlin 2016, 109.
- 41 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main 1970, 106.
- 42 Jörg Zimmermann, *Zur Geschichte des ästhetischen Naturbegriffs*, in: ders. (Hg.), *Das Naturbild des Menschen*, München 1982, 118-154, hier 147.
- 43 Hartmut Rosa, *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*, Berlin 2016, 463.