

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Übersetzte Landschaft

Robert Macfarlanes Underland in deutscher Übertragung

verfasst von | submitted by

Miriam Bauer BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2026

Studienkennzahl lt. Studienblatt |
Degree programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 070 331 342

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree pro-
gramme as it appears on the student record
sheet:

Masterstudium Translation Deutsch Englisch

Betreut von | Supervisor:

Ass.-Prof. Mag. Dr. Waltraud Kolb

Danksagung

Mein Dank gilt in erster Linie Frau Prof. Waltraud Kolb für ihre kompetente Betreuung, für ihre Geduld und Offenheit und für ihr konstruktives Feedback, das mich immer in rekordverdächtiger Geschwindigkeit erreicht hat.

Weiters möchte ich meinen Eltern danken, die mir mein Studium ermöglicht haben, und meinen drei Schwestern, die mich stets moralisch unterstützen. Ich danke auch meinen Freund*innen, die mit mir viele Stunden in der Bibliothek beim Lernen und Schreiben verbracht haben.

Einen besonderen Dank möchte ich meiner Leidens- und Freudensgenossin Laura Demol aussprechen, mit der ich das Studium am ZTW gemeinsam erleben und die Begeisterung für Sprachen (und vieles andere) teilen durfte.

Ich danke außerdem meiner Chefin Klara Schellander, für ihre Rechercheunterstützung und für ihr Neuerscheinungsregal in unserer Fachbibliothek, dank dem ich das ausschlaggebende Buch für meine Themenwahl gefunden habe.

Zu guter Letzt ein Dank an Josh, meinen „native speaker“, der auf meine Fragen schneller und kompetenter geantwortet hat, als irgendein Chatbot es je könnte.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	5
1. Übersetzungstheoretische Grundlagen	7
1.1 Skopostheorie	7
1.2 Translatorisches Handeln	8
1.3 Übersetzungskritik nach Margret Ammann	10
1.3.1 Die Rolle der Leser*innen	10
1.3.2 <i>Scenes-and-frames semantics</i>	12
1.3.3 Die fünf Kritikschritte	14
2. Nature Writing	15
2.1 Begriffsbestimmung	15
2.1.1 Geschichte	18
2.1.2 Sprachliche Aspekte	21
2.2 New Nature Writing	23
2.3 Robert Macfarlane zum Nature Writing	25
2.3.1 Macfarlane über Nature Writing	25
2.3.2 Über Macfarlane	26
2.4 Nature Writing im deutschen Sprachraum	29
3. Übersetzen von Nature Writing	32
3.1 Forschungsstand	32
3.2 Christine Ammann	35
3.3 Frank Sievers	36
3.4 Andreas Jandl	37
4. Zum Werk	38
4.1 Der Autor	38
4.2 Die Übersetzer	40
4.3 <i>Underland / Im Unterland</i>	41
5. Übersetzungskritik nach Ammann	48
5.1 Die Feststellung der Translatfunktion	49
5.2 Die Feststellung der intratextuellen Translatkohärenz	51
5.3 Die Feststellung der Funktion des Ausgangstextes	68
5.4 Die Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstextes	71
5.5 Die Feststellung der intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext ...	92

6. Diskussion	104
7. Fazit	108
Literaturverzeichnis.....	109
Anhang	117
Klappentexte.....	119
Abstract	120

Einleitung

„Sind wir gute Vorfahren?“, ist eine der zentralen Fragen, die sich der britische Schriftsteller Robert Macfarlane in seinem Buch *Underland: A Deep Time Journey* (2019a) stellt, als er verschiedenste unterirdische Welten besucht – von Grabkammern in England über die Katakomben in Paris bis zu Gletschern in Grönland. Die Antwort scheint klar zu sein. Im Zeitalter des Anthropozäns hat der Mensch begonnen, einen permanenten Abdruck sowohl in der biologischen als auch in der geologischen Beschaffenheit der Erde zu hinterlassen. Dies wird offenkundig, wenn man wie Macfarlane ins Unterland geht und die Spuren der menschlichen Zerstörung aus erster Hand sieht. Beim Erforschen unterirdischer Welten versucht der Autor, nicht nur Äonen in die Vergangenheit, sondern auch in die Zukunft zu blicken.

Robert Macfarlane ist einer der prominentesten Vertreter des Nature Writing, einer empfindsamen und achtsamen Art des Schreibens über Naturerfahrungen, das autobiographische, selbstreflektierende und wissenschaftliche Aspekte miteinander kombiniert und gleichzeitig hohe literarische Ansprüche stellt. In Folge der Industrialisierung und Rationalisierung des 19. Jahrhunderts ist die Moderne von einer Entrückung unserer natürlichen Umwelt und einem Analphabetismus im Umgang mit der Natur gekennzeichnet. Nature Writing versucht der sprachlichen Ohnmacht gegenüber unserer Umwelt mit einer Aufmerksamkeitsschulung entgegenzuwirken, die uns das Unbeachtete vergegenwärtigt und uns das Außergewöhnliche im Gewöhnlichen in der Welt um uns herum sehen lässt.

Nature Writing hat seine Ursprünge im angloamerikanischen Raum, hält in den letzten Jahren jedoch auch verstärkt einen Einzug im deutschsprachigen Buchmarkt, beispielsweise mit dem Verlag Matthes & Seitz in Berlin. Während es in der Literaturwissenschaft schon einige Abhandlungen zum Thema gibt, hält sich die Beschäftigung damit in der Translationswissenschaft noch sehr in Grenzen. Mit der vorliegenden Arbeit möchte ich dies ändern und eine Übersetzungskritik an Robert Macfarlanes 2019 publizierte und von Andreas Jandl und Frank Sievers übersetzte Buch *Im Unterland: eine Entdeckungsreise in die Welt unter der Erde* durchführen. Dies soll mit dem funktionalen Modell der Übersetzungskritik von Margret Ammann geschehen. Somit ergibt sich die Forschungsfrage: Wie stellt sich die Übersetzung von Robert Macfarlanes Buch *Underland: A Deep Time Journey* (2019a) im Deutschen dar, und lassen sich daraus allgemeine Herausforderungen im Übersetzen von Nature Writing ableiten? Ein spezieller Fokus liegt in der Übersetzungskritik von literarischen Landschaftsbeschreibungen. Naturwissenschaftliche oder philosophische Stellen werden eher ausgeklammert, weil diese sich mit dem gewählten Modell nicht gut vereinbaren lassen.

Kapitel 1 dieser Arbeit beschäftigt sich mit den übersetzungstheoretischen Grundlagen, auf denen das Modell von Ammann aufgebaut ist. Dazu gehören einerseits Vermeers Skopostheorie (1984) sowie Holz-Mänttärís Theorie des translatorischen Handelns (1984), und andererseits die *scenes-and-frames semantics*, die ursprünglich von Charles Fillmore (1977) entwickelt wurde und dann von Vannerem und Snell-Hornby (1986) sowie Vermeer und Witte (1990) für die Translationswissenschaft adaptiert wurde. Das letzte Unterkapitel widmet sich dann Ammanns Modell der Übersetzungskritik selbst.

Kapitel 2 befasst sich mit dem Nature Writing und klärt, worum es sich dabei genau handelt, woher es stammt und was es erreichen möchte. Ein Unterkapitel beschäftigt sich mit dem New Nature Writing, der neuen Ausrichtung dieser Schreibtradition, zu der auch Macfarlane gezählt wird. Nachdem Macfarlane nicht nur Texte publiziert, die dieser Art des Schreibens zugerechnet werden können, sondern sich auch als Professor für *Literature and the Environmental Humanities* mit dem Thema befasst, werden seine theoretischen Überlegungen und Ansichten zum Nature Writing in einem eigenen Unterkapitel speziell berücksichtigt. Das letzte Unterkapitel beschäftigt sich mit der Aufnahme des angloamerikanischen Nature Writing im deutschen Sprachraum, bzw. beantwortet die Frage, ob es auch in der deutschsprachigen Literatur vergleichbare Ansätze gibt.

Kapitel 3 untersucht, wie Nature Writing in der Translationswissenschaft bis jetzt aufgenommen wurde, bzw. ob es überhaupt rezipiert wurde. Es gibt zudem eine Übersicht über translationswissenschaftliche Bereiche, die das Thema des Nature Writing streifen wie etwa das Konzept der *eco-translation*. Darüber hinaus sollen die Aussagen der beiden Übersetzer Jandl und Sievers zu ihrem Übersetzungsansatz inkludiert werden.

Kapitel 4 stellt den Autor Robert Macfarlane und sein Werk, sowie die beiden Übersetzer Andreas Jandl und Frank Sievers vor. Außerdem soll eine kursorische Zusammenfassung von *Underland: A Deep Time Journey* gegeben werden.

In Kapitel 5 schließlich führe ich die Übersetzungskritik nach Ammann anhand von sieben Textstellen durch. Die Ergebnisse dieser Analyse werden in Kapitel 6 diskutiert.

1. Übersetzungstheoretische Grundlagen

1.1 Skopostheorie

1983 etablierte Hans Vermeer in seinem Artikel „*Ein Rahmen für eine allgemeine Translations-
onstheorie*“ die sogenannte Skopostheorie in der Translationswissenschaft. Diesen funktions-
orientierten Ansatz bildete er mit Katharina Reiß in *Grundlegung einer allgemeinen Translati-
onstheorie* (1984) weiter aus und markierte damit einen Paradigmenwechsel in der Translati-
onswissenschaft. Als Rahmen für die Skopostheorie dient die allgemeine Handlungstheorie,
von der die Translationstheorie eine Sondersorte ist. Die Translation ist eine Handlung, deren
Produkt Translat heißt. Das Translat wird im Rahmen der Skopostheorie als ein kommunikat-
ives Handlungselement gesehen, das immer in einer Situation eingebettet ist (Prunč 2007: 43).
So wie jedes Handeln auf Basis einer Intention bzw. eines Ziels erfolgt, so hat auch jedes trans-
latorische Handeln ein Ziel. Zentral in der Skopostheorie ist, wie der Name schon sagt, der
„Skopos“, entlehnt aus dem Griechischen *skopós* ‚Zweck, Ziel‘. Skopos, Funktion, Ziel und
Zweck werden hierbei synonym verwendet. Reiß und Vermeer postulieren: „Die Dominante
aller Translation ist deren Zweck.“ (Reiß & Vermeer 1984: 96). Für sie hat also die Funktion
bzw. der Zweck oder Skopos den Vorrang im Übersetzungsprozess. Der Ausgangstext ist zwar
Ausgangspunkt für die Übersetzung, der Schwerpunkt liegt jedoch auf dem Zieltext und der
Empfänger*innensituation. Die Gestaltung des Textes wird vom Skopos der Translation ge-
steuert, der als „Richtschnur“ fungiert (Vermeer 1986: 43). Der Ausgangstext ist lediglich ein
Informationsangebot. Bei Reiß und Vermeer wird Translation folglich definiert als „Informati-
onsangebot in einer Zielkultur und deren Sprache über ein Informationsangebot aus einer Aus-
gangskultur und deren Sprache“ (Reiß & Vermeer 1984: 105). Laut Vermeer gibt es nicht mehr
„den“ Ausgangstext, sondern so viele Ausgangstexte, wie es Interpretationen des Ausgangstex-
tes gibt. Das bedeutet, dass der Ausgangstext nicht mehr der einzige Ausgangspunkt für die
Übersetzung sein kann. Gleichzeitig gibt es auch nicht „die“ Übersetzung, sondern „nur die
jeweils von einem Übersetzer für seinen intendierten Rezipienten in gegebener Situation ange-
fertigte individuelle Übersetzung“ (Vermeer 1986: 42).

In der Skopostheorie wird der Zweck einer Translation von der Empfänger*innensitua-
tion bestimmt. Diese Empfänger*innensituation beruht nicht unbedingt auf realen Umständen,
sondern viel mehr auf der Erwartung der Translator*innen von der Rezeptionssituation (Reiß
und Vermeer 1984: 85). Nur wenn Translator*innen um sowohl die ausgangs- als auch die
zielkulturellen Normen und Konventionen Bescheid wissen, ist die Bestimmung des Zwecks
umsetzbar. Translator*innen sollten also dazu imstande sein, die Empfänger*innensituation

prospektiv zu antizipieren und vorher wissen, welche Empfänger*innen sie sich für den Zieltext vorstellen (Vermeer 1986: 43).

Ausgangstext und Translat können verschiedene Skopoi haben. Das Erstellen des Ausgangstextes und das Übersetzen desselben sind nämlich grundsätzlich verschiedene Handlungen, die mit unterschiedlichen Absichten durchgeführt werden (Reiß & Vermeer 1984: 102f.). In der Skopostheorie wird keine Funktionskonstanz angestrebt, was aber nicht ausschließt, dass Funktionskonstanz nicht ein möglicher Aspekt eines bestimmten Skopos ist. Die Skopostheorie bietet somit auch keine absoluten Übersetzungsstrategien an, weil diese je nach Zweck der Translation sehr unterschiedlich aussehen (Snell-Hornby et al. 1999: 105).

Dieser funktionale Ansatz lehnte die bis dahin vorherrschenden Annahmen einer äquivalenzorientierten Translationswissenschaft ab. Die vorher weit verbreitete Auffassung, Übersetzung sei ein bloßer Umkodierungsprozess mit dem*der Übersetzer*in als Relais wurde damit nicht mehr haltbar (Prunč 2007: 146). Reiß und Vermeer formulieren es prägnant: „nur schlechte Übersetzer ‚transkodieren‘ lediglich“ (Reiß & Vermeer 1984: 56).

1.2 Translatorisches Handeln

Einen weiteren funktionalen Ansatz stellt die Theorie des Translatorischen Handeln von Justa Holz-Mänttari (1984) dar, die im selben Jahr wie Vermeers und Reiß' Skopostheorie erschien. Für Holz-Mänttari ist der Funktionsbegriff grundlegend für eine Definition von Translation, welche von ihr unter dem Begriff „Translatorisches Handeln“ behandelt wird. Wie auch bei der Skopostheorie basiert die Theorie des Translatorischen Handelns auf einer allgemeinen Handlungstheorie. Neben dem Konzept der Professionalität wird auch hier die Zielgerichtetheit von translatorischem Handeln betont (Prunč 2007: 159). Der Funktionsbegriff kommt vor allem aus zwei Gründen zum Tragen. Erstens lässt sich laut Holz-Mänttari nur so translatorisches Handeln als „spezifisches Handlung-in-Situation-Konzept für Botschaftsträger-produktion“ beschreiben, zweitens kann mithilfe des Funktionsbegriffes translatorisches Handeln in das „Institutionen-Netz eines sozial organisierten Gefüges“, sprich in eine arbeitsteilige Gesellschaft, eingefügt werden. Translatorisches Handeln als gesellschaftliche Institution zu beschreiben, würde diesem als „pragmatische und didaktische Disziplin seine Daseinsberechtigung“ geben (Holz-Mänttari 1984: 26).

Wichtig für diesen Ansatz ist die Einsicht, dass wir in einer arbeitsteiligen, von Spezialisierung gekennzeichneten Gesellschaft leben, in der nicht mehr alle Funktionen von allen Menschen gleichermaßen ausgeführt werden können. Man braucht dafür Expert*innen, wie etwa Translator*innen, die von Holz-Mänttari als „Botschaftsträgerproduzent[en]“ bezeichnet

werden, also jemand, der „sich auf die Herstellung von Texten als Botschaftsträgern in Verbund für transkulturellen Botschaftstransfer spezialisiert und damit ein gesellschaftliches Kooperationsmuster ausfüllt.“ (Holz-Mänttari 1984: 27). Expert*innen müssen kooperieren, wenn es um das Erreichen von Zielen geht, die die Kompetenz einzelner Expert*innen überschreiten. Diese Kooperation findet zwischen verschiedenen Aktanten bzw. Handlungsträger*innen statt. Holz-Mänttari (1984: 109) identifiziert sechs Schlüsselrollen im translatorischen Handlungsgefüge: ein*e Translations-Initiator*in, welche*r den Text braucht, ein*e Besteller*in, ein*e Ausgangstext-Texter*in, ein*e Translator*in, ein*e (Ziel-)Text-Applikator*in, welche*r mit dem (Ziel-)Text arbeitet, sowie der*die (Ziel-)Text-Rezipient*in.

In welchen Situationen wird translatorisches Handeln nun gebraucht? Wenn Kommunikant*innen sich verständigen wollen, sie aber eine sprachliche und kulturelle Barriere daran hindert, einen funktionalen Botschaftsträger als Kommunikationsmittel zu produzieren – dann benötigen sie Expert*innen als Kooperationspartner*innen. Im Falle der Translation sind das Übersetzer*innen und Dolmetscher*innen (Holz-Mänttari 1984: 42ff., 82). Damit die Botschaftsträger – beim Übersetzen Texte – funktionsgerecht sein können, muss stets das „Funktionsfeld des Botschaftsträgers“ mitberücksichtigt werden, denn die Rezeptionssituation beeinflusst immer die Wirkung der Botschaft (Holz-Mänttari 1984: 76). Beim Erstellen der Botschaftsträger müssen kulturspezifische Präferenzen beachtet werden, es kann je nach Zielkultur zu einer Verlagerung oder sogar zu einem Wechsel von Medien kommen (Holz-Mänttari 1984: 77). Die Zielkultur gibt den Translator*innen den Fokus bzw. die Funktion für das translatorische Handeln vor (Holz-Mänttari 1984: 83).

Botschaftsträger können in verschiedenen Medien realisiert werden, Translator*innen sind jedoch auf Texte als Botschaftsträger spezialisiert. Holz-Mänttari betont außerdem, dass die Botschaftsträger „in Verbund“ mit anderen Mitteln auftreten, also beispielsweise ein Text in Verbund mit Bildern, Musik oder Gesten. Während Translator*innen ihren Fokus auf Texte haben, müssen sie dennoch andere Botschaftsträgerarten und ihre kulturspezifischen Merkmale kennen und berücksichtigen (Holz-Mänttari 1984: 76f., 82ff.). In der „Botschaftsträgerkonzeption“ bzw. der „Umformung von Botschaften in kommunizierbare Form“, sprich dem Erstellen eines Zieltextes, müssen sich die Translator*innen auf die Rezipient*innen ausrichten. Die Funktion des Zieltextes ergibt sich aus dem Ziel der kommunikativen Handlung, die mithilfe des Botschaftsträgers erreicht werden soll (Holz-Mänttari 1984: 96). Der Erfolg dieser kommunikativen Handlung hängt im Endeffekt davon ab, ob es dem*der Translator*in gelingt, die Rezeptionssituation „jenseits der Kulturbarriere zu antizipieren“ und die „Realisierungsmittel effizient einzusetzen“ (Holz-Mänttari 1984: 83).

Für Holz-Mänttäri ergibt sich also folgende Definition von Translation:

Translation sei ein mit Expertenfunktion auf Produktion gerichtetes Handlungsgefüge in einem komplexen und hierarchisch organisierten Gefüge verschiedenartiger Handlungen; konstituierende Merkmale seien analytisches, synthetisches, evaluatives und kreatives Handeln unter den Aspekten verschiedener Kulturen und gerichtet auf die Überwindung von Distanzen; Zweck [...] sei die Produktion von Texten, die von Bedarfsträgern als Botschaftsträger im Verbund mit anderen für transkulturellen Botschaftstransfer eingesetzt werden [...] (Holz-Mänttäri 1954: 87)

1.3 Übersetzungskritik nach Margret Ammann

Margret Ammann stellt 1990 in ihrem Artikel „Anmerkungen zu einer Theorie der Übersetzungskritik“, erschienen in der Zeitschrift TEXTconTEXT, ihr Modell für eine Übersetzungskritik vor, für welches Vermeers und Holz-Mänttärís Theorien als Grundlage dienen. Mit einem Augenmerk auf die Rolle der Leser*innen und mithilfe von Fillmores *scenes-and-frames semantics*, will sie einen Rahmen zur Feststellung der Textkohärenz geben. Sie grenzt sich dabei bewusst von der allgemein bekanntesten Form der Übersetzungskritik ab, nämlich der Kritik im Feuilleton, und will ein wissenschaftliches Modell der Übersetzungskritik entwerfen, wo keine Aussagen über „richtiges“ oder „falsches“ Übersetzen getroffen werden (Margret Ammann 1990: 210f.). Ammann legt einige theoretische Prämissen fest, was sie für notwendig hält, um aus der Übersetzungskritik ein nachvollziehbares und systematisches Modell zu machen, das nicht zu sehr von subjektiver Einschätzung beeinflusst werden soll (Ammann 1990: 212f.).

Ammann äußert sich zunächst zur Relation zwischen Text und Funktion. In der Übersetzungstheorie spielt nach wie vor die auf Schleiermacher zurückgehende Dichotomie von assimilierendem und verfremdendem Übersetzen, die das Translat anhand seiner Nähe (oder Ferne) zum Ausgangstext bewertet, eine große Rolle (Ammann 1990: 213f.). Für Ammann wird diese In-Bezug-Setzung jedoch nur verständlich, wenn man sie in Zusammenhang mit einem Skopos setzt. Es ist nämlich unmöglich, allen Aspekten eines Textes gleichermaßen „treu“ zu bleiben. Versucht man beispielsweise die sprachlichen Strukturen des Ausgangstextes nah zu übersetzen, leidet eventuell der Stil des Zieltextes. Um die Kohärenz zwischen Ausgangstext und Translat in Bezug auf einen Skopos festzustellen, muss eine Textanalyse vorgenommen werden, die immer auch die Funktion des Textes miteinbezieht (Ammann 1990: 214f.).

1.3.1 Die Rolle der Leser*innen

Ammann betont in ihrem Modell die Rolle der Leser*innen – nur wenn man die Rezipient*innen miteinbezieht, lassen sich die Funktion und in Folge die intra- und intertextuellen Beziehungen feststellen. Ein Text wird erst durch die Rezeption zu einem richtigen Text, dabei ist die

Interpretation aber nicht willkürlich, sondern wird durch die Rezeptionssituation maßgeblich beeinflusst und eingeschränkt. Die Rezeptionssituation wiederum wird beeinflusst von der literarischen Tradition einer Kultur (Ammann 1990: 220f.). Sowohl die Entstehung als auch die Rezeption von Texten geschieht in bestimmten historisch-sozialen Kontexten. Ammann bezieht sich hier auf Umberto Eco's *Lector in fabula: Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten* (1990) und sein Konzept des Modell-Lesers. Mit diesem soll gezeigt werden, inwiefern Leser*innen die Wirkung eines Werkes durch die Art der Lektüre beeinflussen.

Eco postuliert, dass ein Ausdruck nichts bedeutet, im Vakuum schwebt, solange er nicht „unter Bezugnahme auf einen gegebenen Code – mit seinem vereinbarten Inhalt verknüpft wird“ (Eco 1990: 61). Eco macht außerdem eine Unterscheidung zwischen Ausdruck und Text, wobei ein Text von größerer Komplexität gekennzeichnet ist, weil er „in das Nicht-Gesagte verwoben ist“ (Eco 1990: 61f.). Das heißt, ein Text ist mit Leerstellen oder Zwischenräumen durchsetzt. Diese müssen durch aktive und bewusste Kooperation von den Leser*innen ausgefüllt werden. Autor*innen gehen auch davon aus, dass diese das tun (Eco 1990: 62f.). Es sind gerade diese Leerstellen, die einen ästhetischen Text als solchen markieren und von beispielsweise einer Beschriftung unterscheiden, die darauf abzielt, unmissverständlich zu sein und den Leser*innen keinen Platz zur Auslegung zu bieten. In Folge dieser Argumentation definiert Eco einen Text als „ein Produkt [...], dessen Interpretation Bestandteil des eigentlichen Mechanismus seiner Erzeugung sein muß“ (Eco 1990: 66). Autor*innen gehen von der Mitarbeit ihrer Leser*innen aus und stellen sich in der Konzeption eine*n Leser*in vor, der*die in der Lage ist, den Text auf die intendierte Weise zu interpretieren. Mithilfe von sprachlichen Mitteln können Autor*innen ein Signal geben, welche Modell-Leser*innen sie sich vorstellen, z. B. wenn sie einen Text mit „Es war einmal...“ beginnen (Eco 1990: 67).

In einigen Punkten weicht Ammann jedoch von Eco ab. Eco geht davon aus, dass der Modell-Leser jene*r Leser*in ist, der*die die größtmögliche Anzahl von sich überlagernden Lektüren gleichzeitig erfassen kann. Ammann meint an dieser Stelle aber, dass dies implizieren würde, dass Leser*innen sich gegenseitig widersprechende Leseweisen vornehmen würden. Für Ammann ist das Modellhafte an Leser*innen die „angewandte Strategie zur Erfassung eines Textes“ (Ammann 1990: 222). Das konsequente Beachten von Merkmalen eines Textes würde dem*der Leser*in erlauben, einen Text auf eine bestimmte Art zu lesen – beispielsweise einen Walter Scott-Roman als spannende Unterhaltungsliteratur zu lesen – und so entstünde ein Muster bzw. ein Modell. Aus Eco's Sicht kommen zudem Translator*innen Modell-Leser*innen gleich – das findet Ammann aus translationswissenschaftlicher Sicht nicht ausreichend. Immerhin wissen Übersetzer*innen meist schon beim Lesen eines Textes, dass sie diesen später

übersetzen werden. Dies hat einen maßgeblichen Einfluss auf ihre Leseart, da sie sich schon womöglich im Vorhinein überlegen, welche Leerstellen sie ihren Rezipient*innen anbieten können. Ammann definiert deswegen den*die Modell-Leser*in als

jener Leser, der aufgrund einer Lesestrategie zu einem bestimmten Textverständnis kommt. Seine Lesestrategie zielt auf eine Gesamtszene (als Gesamtverständnis) eines Texts, die sich zum einen aus dem von ihm vorgenommenen kulturspezifischen Aufbau von Einzelszenen ergibt, darüber hinaus jedoch durch Vorwissen und Erwartungen des Lesers entscheidend beeinflusst werden kann. (Ammann 1990: 225)

1.3.2 *Scenes-and-frames semantics*

Hier kommt das Konzept der *scenes* und *frames* ins Spiel. Die *scenes-and-frames semantics* geht zurück auf den Sprachwissenschaftler Charles Fillmore (1977), der mit seiner Theorie der Bedeutung bewusst viele zu der Zeit in der Linguistik geltende Kategorien ablehnte. Fillmore strebte nach einem stärker interdisziplinär ausgerichteten Ansatz in der Sprachwissenschaft (Fillmore 1977: 55; Vannerem & Snell-Hornby 1986: 184f.). Seine *scenes-and-frames semantics* wurde von Vannerem und Snell-Hornby (1986) für die Translationswissenschaft adaptiert, von Vermeer und Witte weiter ausgebaut (1990) und dann schließlich von Margret Ammann (1990) als Basis für ihre Theorie der Übersetzungskritik verwendet.

Ein Kernbegriff in Fillmores Semantik ist der Prototyp, ein Konzept, das er von der Psychologin Eleanor Rosch (1973) übernommen hat. Von Vermeer und Witte wird Prototyp vorerst definiert als „eine als charakteristisch, eben ‚typisch‘, angesehene Grundform von etwas“ (Vermeer & Witte 1990: 23). Während die Fähigkeit zur Bildung von Prototypen angeboren ist, sind die Prototypen selbst kulturspezifisch und erfahrungsbedingt. Vermeer und Witte geben hier das Beispiel des Vogels: Für eine Person aus Mitteleuropa könnte der Prototyp eines Vogels ein Spatz sein, während es für eine Person aus Indien womöglich ein Pfau ist. Prototypen sind erfahrungs- und situationsbedingt – auf para-, dia- oder idiokultureller Ebene können verschiedene Prototypen hervorgerufen werden. Welche dieser Ebenen beim Formen eines Sinneseindrucks bedient werden, kommt auf den*die Rezipient*in und die Rezeptionssituation an. Je weniger eine Person ein Phänomen in die persönliche Erfahrung einordnen kann, desto wichtiger wird das kulturelle prototypische Wissen (Vermeer & Witte 1990: 25). Für den*die Übersetzer*in ist es also wichtig zu wissen, was in einer bestimmten Kultur als typisch und selbstverständlich angesehen wird und deshalb von dem*der Autor*in gar nicht erst verbalisiert werden muss (Vermeer & Witte 1990: 27).

Zwei weitere zentrale Konzepte in Fillmores Theorie sind *scene* und *frame*¹. Eine Scene bezeichnet kurz gesagt das Bild, das in unserem Kopf entsteht, und ein Frame die sprachliche Kodierung desselben. Fillmore definiert Scene als „not only visual scenes but familiar kinds of interpersonal transactions, standard scenarios, familiar layouts, body image“ (Fillmore 1977: 63). Vermeer und Witte präzisieren und bauen diese Definition etwas aus: „Scene sei also das para-, dia- oder idioskulturspezifisch und situationell und dispositionell gesteuerte ‚Bild‘ von der Welt ‚im Kopf‘ eines Menschen.“ (1986: 54). Versucht man eine Scene zu verbalisieren, so nennt man die resultierende Formulierung ein Frame. In Fillmores Worten: „any system of linguistic choices – the easiest being collections of words, but also including choices of grammatical rules or grammatical categories that can get associated with prototypical instances of scenes“ (Fillmore 1977: 63).

Vermeer und Witte bauen die Kategorie so aus, dass ein Frame nicht unbedingt sprachlich kodiert sein muss, sondern jedes informationshaltige Phänomen sein kann, das wahrnehmbar oder interpretierbar ist. Als Beispiel nennen sie die Kleidung, die man wählt, wenn man auf bestimmte soziale Veranstaltungen geht und dem Gastgeber etwas damit signalisiert. Mit dieser Ergänzung ist Vermeer und Wittes Definition von Frame „ein para-, dia- oder idioskulturspezifisch und situationell und dispositionell als ‚Organisationsform‘ für Wissen zum ‚Abruf‘ bereitgestellter bzw. realisierter Ausdruck für eine scene bzw. ein scene-Stück“ (Vermeer & Witte 1990: 60).

Im Laufe des Spracherwerbs lernt man gewisse Scenes mit bestimmten Frames zu assoziieren. Bestimmte Frames rufen also im Kopf bestimmte Scenes hervor und umgekehrt. Wenn während des Leseprozesses Frames bestimmte Scenes im Kopf auslösen, betten sich diese Scenes im Laufe der Lektüre in andere Scenes ein. Am Ende entsteht eine Gesamtscene, quasi eine „Szene hinter dem Text“ (Vannerem & Snell-Hornby 1986: 190). Die Kohärenz des Textes ergibt sich aus dem Aufbau dieser Gesamtscene (Vannerem & Snell-Hornby 1986: 190f.).

Vannerem und Snell-Hornby sehen in diesem Ansatz die Möglichkeit, die kreative Rolle von Translator*innen zu betonen, die gleichzeitig Rezipient*innen und Produzent*innen von Frames und Scenes sind. Sie erhalten am Anfang des Übersetzungsprozesses ein Frame, also den Ausgangstext, und müssen versuchen, diesen so zu verstehen und zu verarbeiten, dass sie selbst Scenes und Frames im Zieltext produzieren können (Vannerem & Snell-Hornby 1986: 189ff.).

¹ Ich werde die beiden Begriffe im weiteren Verlauf als „das Frame“ und „die Scene“ bezeichnen.

Ammann interessiert sich speziell für die Auswirkung von einzelnen Scenes, welche im Laufe der Lektüre von dem*der Leser*in gesammelt und dann zu einer Gesamtscene aufgebaut werden. Für den*die Translator*in, welche*r sowohl als Rezipient*in als auch als Produzent*in fungiert, kommen somit Scenes auf mehreren Ebenen zusammen: die Scene in der Vorstellung des*der Ausgangstextautor*in, die Scene des*der Translator*in als Rezipient*in des Ausgangstextes, die Scene, die der*die Translator*in den Zielleser*innen vermitteln will, und schließlich die Scene, wie sie von dem*der Rezipient*in des Zieltextes realisiert wird. Die Scenes und Frames werden auf textueller bzw. inhaltsbetonter und auf metatextueller bzw. formbetonter Ebene aufgebaut (Ammann 1990: 225ff.).

1.3.3 Die fünf Kritikschritte

Daraus ergeben sich für Ammann fünf Schritte zu einer Übersetzungskritik:

1. Feststellung der Translatfunktion
2. Feststellung der intratextuellen Translatkohärenz
3. Feststellung der Funktion des Ausgangstexts
4. Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstexts
5. Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext

(Ammann 1990: 212)

Für Ammann ist wichtig, dass das Translat als erstes analysiert wird, und erst in Folge der Ausgangstext. So wird die Eigenständigkeit des Zieltextes betont, der nicht nur in seiner Relation zum Ausgangstext untersucht werden soll (Ammann 1990: 212f.). So kann der Zieltext als eigenständiger Text rezipiert werden, denn vor allem bei der Übersetzung von literarischen Texten sei die Versuchung groß, nach dem Ausgangstext zu suchen (Ammann 1990: 115). Ammann unternimmt an dieser Stelle jedoch keinen Versuch, den Begriff „literarischer Text“ genauer zu definieren, weil sie eine Übersetzungskritik entwickeln will, die unabhängig von Textsorten funktioniert.

2. Nature Writing

Das folgende Kapitel erfasst, was sich hinter dem Begriff Nature Writing verbirgt, wie diese Art von Literatur entstanden ist und welche Form sie heute annimmt. Nachdem allgemeine Begriffsbestimmungen, Merkmale und Geschichte erläutert werden, befasst sich ein weiteres Unterkapitel mit der rezentesten Form des Nature Writing, dem New Nature Writing. Nachdem Robert Macfarlane, der Autor meines Untersuchungsgegenstandes, nicht nur Schriftsteller ist, sondern sich als Fellow des Emmanuel College (Cambridge) und Professor für *Literature and the Environmental Humanities* auch aktiv an der Diskussion um Nature Writing beteiligt, werden seine Aussagen zu dem Thema in einem eigenen Abschnitt berücksichtigt. Anschließend wird ein Blick auf den Forschungsstand zum Nature Writing im deutschen Sprachraum geworfen und versucht festzustellen, ob sich hier ebenfalls eine Tradition finden lässt bzw. wie sich diese von der angelsächsischen unterscheidet.

Im ersten Teil stütze ich mich hauptsächlich auf zwei Werke, einerseits *Natur im Sinn: Naturwahrnehmung und Literatur* (2019) von Ludwig Fischer, einem Germanisten und Naturphilosophen, der versucht, mit 33 Thesen ein Framework für Nature Writing zu skizzieren. Andererseits beziehe ich mich auf Jürgen Goldsteins *Naturerscheinungen: Die Sprachlandschaften des Nature Writing* (2019), welcher an der Schnittstelle von Philosophie und Literaturwissenschaft versucht, Nature Writing theoretisch zu erfassen, indem er sich mit dessen Kulturgeschichte befasst und einige „Klassiker“ des Nature Writing analysiert – sowohl aus dem angloamerikanischen als auch aus dem deutschen Sprachraum. Diese beiden Beiträge stellen die ersten umfangreichen Werke zu Nature Writing in der deutschen Literaturwissenschaft dar.

2.1 Begriffsbestimmung

Zu erfassen, was hinter dem Begriff Nature Writing steht, stellt sich als ein schwieriges Unterfangen heraus, gehen doch Definitionen teilweise weit auseinander und scheinen sich auf verschiedene Aspekte zu konzentrieren. Mehrere Literaturwissenschaftler*innen sprechen sich generell dagegen aus, eine zu enge Definition für Nature Writing vorzunehmen, weil gerade dessen wandelbarer Charakter eines seiner wesentlichen Merkmale zu sein scheint.

Bis jetzt wurde in dieser Arbeit vermieden, von Nature Writing als Genre oder Gattung zu sprechen, weil sich viele Forscher*innen uneinig sind, ob sich Nature Writing in dieser Form kategorisieren lässt. Fischer (2019) betont:

Mit Nature Writing wird kein besonderes literarisches Genre, keine Gattung oder Textsorte bezeichnet. Es handelt sich um einen zusammenfassenden Begriff für Werke, die eine genaue Erkundung von Natur und Landschaft auf literarisch anspruchsvolle Weise vergegenwärtigen, was oft die Reflexion auf das erkundende Subjekt und auf das Mensch-Natur-Verhältnis einschließt. Die Zurechnung zu dieser Art von Literatur ist offen und häufig umstritten. (Fischer 2019: 45)

Für Fischer ist Nature Writing also ein Überbegriff, der verschiedene Arten von Texten unter sich vereint, in denen von Naturerfahrungen berichtet wird. Er bezeichnet Nature-Writing-Texte als „literarische Mischformen“, die von einem Essay, einer persönlichen Erzählung, einem philosophischen Traktat bis hin zum Gedicht reichen können (Fischer 2019: 47).

Goldstein (2019: 190) hingegen verwendet zwar den Begriff Genre, dieses sei als solches jedoch nicht fest umrissen. Malkmus (2020: 22) distanziert sich ebenfalls von dem Begriff Genre. Für ihn ist Nature Writing eher eine „kulturelle Haltung der beobachtenden Aufmerksamkeit gegenüber oder reflektierenden Achtsamkeit in der Natur“. Wie Fischer zeigt auch er, dass darunter verschiedene Prosaformen fallen können:

von philosophisch durchwirkten naturkundlichen Tagebucheinträgen (zum Beispiel H.D. Thoreau) über Landschaftsbeschreibungen (Edward Abbey) zu manifestartigen Verdichtungen von Gedanken über das Verhältnis zwischen Mensch und Natur (Aldo Leopold), von poetischer Wissenschaft (Rachel Carson) über ethnogeographische Exkursionen (Barry Lopez) zu spirituellen Reflexionen (Annie Dillard). (Malkmus 2020: 22)

Dürbeck und Kanz (2020: 17) weisen zudem darauf hin, dass zu enge Begrenzungen einem Erforschen des Nature Writing eher im Weg stünden. Goldstein will sich ebenso auf keine Definition festlegen, da er der Meinung ist, dies wäre zu einschränkend und könnte die Sicht darauf unnötig verzerren, würden doch andernfalls viele Texte gar nicht berücksichtigt und im Rahmen der Nature-Writing-Diskussion besprochen werden, insbesondere wenn es um eine Literatur geht, „die doch gerade durch die lebendige Vielfalt ihrer Formen besticht“ (Goldstein 2019: 12).

Dennoch gibt es Versuche einer Minimaldefinition und der Festlegung von grundlegenden Merkmalen. Fischer (2019: 45) listet drei Merkmale auf: Das erste Merkmal bezieht sich auf den Inhalt des Textes. Die Schreibgrundlage für Nature Writing sei eine „intensive, ‚authentische‘ Wahrnehmung und Erkundung von konkreter Natur und Landschaft“, also die Interaktion mit der nicht-menschlichen Mitwelt. Diese Natur oder Mitwelt schließt dabei ausdrücklich vom Menschen beeinflusste Räume mit ein, also Kulturlandschaften oder urbane Räume. Zweitens muss diese Erfahrung authentisch sein, sprich die schreibende Person soll die Erfahrung selbst gemacht haben. Folglich haben Texte des Nature Writing meist einen sehr autobiographischen Bezug und sind überwiegend in der Ich-Person verfasst. Das dritte

Merkmal betrifft den Stil. Die Texte sollen demnach „hohen literarisch-ästhetischen Ansprüchen genügen“ (Fischer 2019: 46). Der Stil hebt sich sowohl von konventionellem als auch von wissenschaftlichem Sprachgebrauch ab (Fischer 2019: 45f.). Fischer spricht zudem von einem vierten Merkmal, das zwar die meisten Texte aufweisen, das aber nicht zwingend ist: Oft gibt es essayistische Abschnitte, die auf einer theoretischen und abstrahierten Ebene auf die Beziehung zwischen Gesellschaft und Natur eingehen, oder z. B. verschiedene Naturauffassungen diskutieren. In anderen Fällen geht die schreibende Person mehr auf den persönlichen Wert der gemachten Erfahrungen ein (Fischer 2019: 46).

Das klassische Nature Writing im amerikanischen literaturwissenschaftlichen Diskurs zeichnet sich ebenfalls durch drei Merkmale aus: „natural history information, personal responses to nature and philosophical interpretation of nature“ (Lyon 2001: 20). So lautet die Definition in Thomas Lyons *This Incomparable Land: A Guide to American Nature Writing* (2001), einem stark rezipierten Werk zu Nature Writing im angloamerikanischen Raum, dessen Definition sich durch viele Nachfolgewerke zieht. Andere Literaturwissenschaftler*innen distanzieren sich von dem Label Nature Writing. Patrick D. Murphy (2000) spricht von „Nature-Oriented Literature“, Lawrence Buell (1995) von „environmental non-fiction“. Keiner dieser Begriffe konnte sich jedoch im Diskurs richtig durchsetzen (Dürbeck & Kanz 2020: 11).

Goldstein sieht im Nature Writing einen Versuch, ein neues, modernes Verhältnis zur Natur aufzubauen, das nicht von Profitgier und Ausnutzung gekennzeichnet ist. Das Instrument, um dies zu erreichen, ist die Sprache – eine Sprache, die auf empfindsame Art über Natur und die Erfahrung in und mit ihr zu berichten weiß. Er räumt ein, dass das Lesen anderer Erfahrungen das Machen eigener Erfahrungen nie ganz ersetzen könne, aber immerhin sei das Lesen von mehr Wert, als die Erfahrung gar nicht zu machen. Im philosophischen Sinne könne man Erfahrungen gar nicht austauschen, da das Erfahren an die Person selbst gebunden ist. Jedoch sei es Teil von menschlicher Kultur, trotzdem zu versuchen, andere Menschen an unseren Erfahrungen auf eine mittelbare Art teilhaben zu lassen. Die Lektüre würde unsere „Welthaltigkeit“ erhöhen – „das Gelesene ist nie ganz und gar das Fremde“ (Goldstein 2019: 25f.).

Nature Writing gibt keine bestimmten Schreibweisen vor, sondern mehr einen thematischen Fokus, nämlich die „aufmerksame, oft minutiöse und insistierende Erkundung der natürlichen Mitwelt“ (Fischer 2019: 170). Es diene zudem als Anleitung und Anstoß, selbst alltägliche Naturerscheinungen mit anderen Augen zu sehen, bzw. diese überhaupt wahrzunehmen. Ein Ziel des Nature Writing ist demnach eine „Aufmerksamkeitsschulung“ (Goldstein 2019: 26). Die Sprache wird zum Instrument, um Wahrnehmung zu lenken und Aufmerksamkeit zu

steigern. Nature Writing geht somit implizit von der Annahme aus, dass Sprache das Denken formt (Goldstein 2019: 27).

Auch Dürbeck und Kanz (2020: 18) sprechen von „Aufmerksamkeitsschulung“. Demnach würde die Evokationsmacht der Sprache genutzt werden, um die Wahrnehmung zu formen. Nature Writing sei ein „sprachreflexives“, „sprachbildendes“ und „sprachpolitisches“ Projekt, dessen Ziel es ist, der Sprachlosigkeit gegenüber der Natur entgegenzuwirken, von der viele Menschen in der Moderne betroffen sind. Goldstein (2019: 108) spricht in Bezug auf den Soziologen Hartmut Rosa von einer „Resonanzkatastrophe“. Er sieht im Nature Writing eine Möglichkeit, dem „Verstummen der Welt“ mit einer Natursensibilität entgegenzuwirken, die unsere Resonanzfähigkeit steigern soll.

Nature-Writing-Texte sollen dabei nicht als ökologische Propaganda oder politische Kampfschriften fungieren, es schwingt in ihnen aber eine „Protestenergie“ mit – ein Protest gegen die Trennung der menschlichen Lebenswirklichkeit von der Natur und gegen die Zerstörung von Ökosystemen. Diese Protestenergie wird in den Texten nicht im Sinne eines Appells ausgedrückt, sondern im Erzählen von „Gegengeschichten“. Nature Writing lädt Leser*innen dazu ein, die Widersprüchlichkeiten in unserer Beziehung zur Umwelt zu hinterfragen, und liefert Alternativen in der Form von Gegengeschichten (Fischer 2019: 171f.)

Kritiker*innen bemängeln am klassischen Nature Writing die Gleichsetzung von Natur mit unberührten und ländlichen Landschaften sowie den Bias gegenüber privilegierteren Stimmen und die Vernachlässigung von marginalisierten Gruppen, welche die Folgen von Umweltbelastungen am stärksten tragen müssen. Ein großer Kritikpunkt ist auch die Ansicht, dass das traditionelle Nature Writing die Dichotomie von Kultur vs. Natur verstärken würde (Armbruster 2020: 155f.).

Etwas differenzierter sieht es im modernen britischen Nature Writing aus, wo die romantisierte Vorstellung des Einzelnen in der Wildnis weniger stark vertreten ist und stattdessen Bedenken für das Gemeinschaftswohl in Bezug auf Umweltthemen geäußert werden. Kritiker*innen verzeichnen gerade das Aufkommen eines New Nature Writing, welches weniger Gefahr laufen würde, sich in Nostalgie und Eskapismus zu verlieren (Armbruster 2020: 156). Darauf wird in Kapitel 2.2 noch genauer eingegangen.

2.1.1 Geschichte

Um dem Wesen des Nature Writing näher zu kommen, lohnt sich ein Blick auf dessen historische Entwicklung. Die Tradition des Nature Writing existiert im englischsprachigen Raum seit über 200 Jahren, sowohl in Nordamerika als auch in Großbritannien. Der Begriff „Nature

Writing“ wurde erstmals 1901 vom Journalisten und Literaturkritiker Paul E. More verwendet, um über amerikanische Literatur zu reden. Das Label ist also, wie viele literarische Kategorien, erst im Nachhinein geschaffen worden, um eine Entwicklung rekonstruktiv zu benennen. Nature Writing hat gewissermaßen „doppelte Wurzeln“ – auf der einen Seite das „empirisch-lebensweltlich“ ausgerichtete Nature Writing aus Großbritannien, welches bis zu Gilbert Whites *Natural History of Selbourne* (1789) datiert werden kann (Dürbeck & Kanz 2020: 9f.). Auf der anderen Seite geht es zurück auf das amerikanische, transzendentalistische Nature Writing, welches bis zu Henry David Thoreaus *Walden* (1854) zurückverfolgt werden kann. Eine Vorbedingung für das Entstehen des Nature Writing schuf der schwedische Naturforscher Carl von Linné, der es mit seiner binären Nomenklatur ermöglichte, unsere Umwelt zu klassifizieren und zu identifizieren. Linné stellte eine maßgebliche Quelle der Inspiration für White dar. White wiederum wurde von dem britischen Naturforscher Charles Darwin sowie dem amerikanischen Schriftsteller Henry David Thoreau gelesen (Dürbeck & Kanz 2020: 9, Finch 2002: 21). Während Natur und Landschaft in vielen Literaturen der Welt eine Quelle der Inspiration sind, so ist die Form des Nature Writing spezifisch im angloamerikanischen Raum entstanden. Finch (2002: 22) führt dies im Großbritannien des 18. Jahrhundert auf eine wachsende Bevölkerungsschicht zurück, die ausreichend gebildet war und genügend Freizeit hatte, um einer naturkundlichen Wissbegierde nachzugehen. In Nordamerika vermuten sie den Grund für die besondere Entwicklung des Nature Writing in der Erforschung eines „neuen“ Kontinents, der mit sehr diversen Landschaften lockte. Naturforscher wurden dort von Einzelpersonen, später von britischen Institutionen und noch später von der amerikanischen Regierung beauftragt, das Land zu bereisen, zu kartografieren, Listen von Tieren und Pflanzen anzufertigen und Exemplare zu sammeln (Finch 2002: 22).

Ein größeres akademisches Interesse am Nature Writing ist erst im späten 20. Jahrhundert zu verzeichnen, gleichzeitig mit dem wachsenden Interesse an ökologischen Themen in der Literaturwissenschaft und dem kommerziellen Erfolg vieler US-amerikanischer Schriftsteller*innen des Nature Writing, wie etwa Annie Dillard oder Barry Lopez (Armbruster 2020: 156f.). In den USA stellt die Veröffentlichung des Sachbuchs *Silent Spring* (1962) von der Biologin Rachel Carson einen entscheidenden Ausgangspunkt der US-amerikanischen Umweltbewegung dar (Marland 2013: 847). Zu dieser Zeit gewann dementsprechend auch das amerikanische Nature Writing an Popularität. Diese beiden Bewegungen begünstigten weiters

die Entwicklung des Ecocriticism². Sowohl der Ecocriticism als auch das Nature Writing erfuhren in den letzten Jahrzehnten eine enorme inhaltliche und formale Erweiterung. Der Ecocriticism wurde zudem in das Feld der „Environmental Humanities“ eingebettet (Dürbeck & Kanz 2020: 11f.).

Die meisten Abhandlungen zum Nature Writing wählen einen personengeschichtlichen Zugang zu dessen Entwicklung. Goldstein (2019) untersucht das Phänomen hingegen aus einer kultur- und ideengeschichtlichen Perspektive. Er sieht Nature Writing als eine Antwort auf die Moderne. Nature Writing sei explizit im Kontext eines starken Eingreifens in die Natur entstanden, im beginnenden technischen Zeitalter. Das Spannungsverhältnis zwischen Natur und der modernen Gesellschaft haben Nature Writing von Anfang an geprägt und motiviert. Genau in diesem Spannungsverhältnis sieht Goldstein auch den Aktualitätswert dieser Art von Literatur, denn sonst laufe sie Gefahr, in Kitsch und Sentimentalität zu verfallen (Goldstein 2019: 13).

Eine Folge der Technisierung sei der Verlust der Fähigkeit, mit Natur auf eine kulturell eingeübte Art umzugehen, über Natur zu sprechen und sie zu sehen. Goldstein nennt das einen „Analphabetismus im Umgang mit der Natur“. Dies geschieht zugunsten der Fähigkeit, die moderne urbane Gesellschaft navigieren zu können (Goldstein 2019: 15). Die Technisierung und damit verbundene Entrückung von der Natur beschleunigte sich schlagartig mit dem Erschließen der ersten Erdölquelle im Jahr 1859. Goldstein sieht darin den symbolischen Zeitpunkt, ab dem die Natur für den Menschen als Kapital gilt. Sie wurde zu einem Instrument, um Profit zu generieren und verlor an intrinsischem Wert. Die verheerenden Folgen davon spüren wir heute (Goldstein 2019: 23f.).

Goldstein sieht die Entstehung des Nature Writing also als eine Reaktion auf die Moderne und Rationalisierung. Um dies genauer zu erklären, unternimmt er einen Exkurs bis ins Mittelalter. Im Mittelalter hat noch ein theozentrisches Weltbild das Denken geprägt. Es gab keine reinen Tatsachen oder Faktizität; alles, was existierte, war Teil der Schöpfung und ein Verweis auf die Existenz Gottes (Goldstein 2019: 29f.). Die „Zeichenhaftigkeit der Welt“ bedeutete, dass es die Aufgabe des Menschen war, aus der Natur zu lesen. Der Versuch, die Natur zu betrachten und getreu darzustellen, war ein Akt der Frömmigkeit, eine Art, wie man der Schöpfung Gottes huldigen konnte. Zu versuchen, die Natur zu verstehen, war demnach gleichzeitig ein Versuch, Gott besser zu verstehen (Goldstein 2019: 31).

² „Ecocriticism is an umbrella term for a range of critical approaches that explore the representation in literature (and other cultural forms) of the relationship between the human and the non-human, largely from the perspective of anxieties around humanity’s destructive impact on the biosphere.“ (Marland 2013: 846)

Mit der Moderne veränderte sich das Denken und Handeln des Menschen maßgeblich: „Die mittelalterliche Dominanz der Theozentrik und der Kosmologie wurde abgelöst durch die moderne Vorstellung des Menschen als schöpferischen Mittelpunkt seiner Welt.“ (Goldstein 2019: 33) Mit 1543 kam die kopernikanische Wende. Die Erde war nicht mehr Mittelpunkt der Welt. Dies schadete jedoch nicht dem Selbstbewusstsein der Menschheit, im Gegenteil, der Mensch gewann neues Vertrauen in seine eigenen Fähigkeiten. Rationalität wurde aufgewertet, während die Welt und in Folge die Natur gleichzeitig ihre Zeichenhaftigkeit verloren (Goldstein 2019: 35f.). Im Zeitalter des Rationalismus erhielt die Natur einen anderen Stellenwert für den Menschen. Natur wurde zur Ressource, zum säkularen Objekt. Schlüsselfiguren wie Francis Bacon oder René Descartes arbeiteten an der Konstruktion einer objektiven Wirklichkeit, einer „radikal entseelten Dingwelt“ (Goldstein 2019: 39).

Nichtsdestotrotz wurden nicht alle Lebensbereiche rationalisiert, sondern in eigene separate Kategorien gesteckt. Goldstein nennt dies eine „Fragmentierung unserer Lebenswelt und Hierarchisierung ihrer Bruchstücke“. Ein solcher Bereich ist z. B. die Freizeit, welche eine Erfindung der Moderne darstellt. Religiöses, Spirituelles und Esoterisches wird in den privaten Bereich verdrängt. Auch Naturerfahrung, wenn sie außerhalb eines zweckorientierten Zusammenhanges stattfindet, gehört zur Freizeit. Die Kunst, das Ästhetische, der Genuss, all das findet getrennt von Politik und Wirtschaft statt. Es herrscht eine „neue Ordnung der Dinge“ (Goldstein 2019: 45f.). Das hat verheerende Folgen für unser Naturverständnis. Alltägliche Erfahrungen sind streng getrennt von der Wissenschaft. Durch diese Fragmentierung ist es uns möglich, gleichzeitig davon zu reden, dass wir Tiere lieben, und trotzdem Fleisch zu essen, im Wissen, dass es unter den grausamen Bedingungen der Massentierhaltung entstanden ist. So können wir im Urlaub an Orte fahren, wo es schöne Naturphänomene zu bewundern gibt, obwohl der Flug dorthin der Umwelt schadet. Wir sehen nicht die Verbindung zwischen diesen zwei Umständen, erkennen nicht die Konsequenz und übernehmen keine Verantwortung (Goldstein 2019: 48). Der kanadische Philosoph und Politikwissenschaftler Charles Taylor (1995) spricht in diesem Zusammenhang vom „Unbehagen der Moderne“. In einer von Individualismus geprägten Epoche leiden wir unter dem „Verlust einer sinnstiftenden Gesamtordnung“ (Goldstein 2019: 48). Uns fehlt der Blick aufs Gesamte, somit rückt unser eigenes Privatleben in den Fokus unserer Existenz.

2.1.2 Sprachliche Aspekte

Nature-Writing-Texte erzählen von ganz konkreten Naturphänomenen. Es geht nicht auf einer abstrahierten Ebene um ‚den Wald‘ oder um ‚die Eule‘, sondern um spezifische Orte und

Lebewesen. Somit erfordert die Naturbeschreibung im Nature Writing einen umfangreichen Wortschatz und große Präzision von den Autor*innen. Jedoch kommt es dabei nicht unbedingt auf (naturwissenschaftliche) Fachsprache an. Zu viel komplexe Terminologie stört Leser*innen im Versuch, sich Naturphänomene zu vergegenwärtigen und vorzustellen. Viel wichtiger ist laut Fischer die kreative und originelle Verwendung der Grundsprache. Die Texte enthalten viele Umschreibungen, bauen sprachliche Assoziationen auf, gebrauchen ständig neue Formulierungen und Vergleiche und machen Verweise auf andere Erfahrungsbereiche. Es geht also nicht um die quantitative Größe des Wortschatzes, sondern die Fähigkeit, die Worte kreativ und originell miteinander zu kombinieren. Bereits Thoreau verlangte nach einer extravaganten (aber nicht gekünstelten) Sprache, da ungewöhnliche Formulierungen zu erhöhter Aufmerksamkeit zwingen würden (Fischer 2019: 173ff.).

So weit zum lexikalischen Aspekt der Sprache. Der andere wichtige Aspekt besteht für Fischer in der Artikulation und Intonation, sprich Lautbildung, Betonung, Melodie und Rhythmus. Mit einem komplexen Satzbau ließe sich eine Rhythmisierung erreichen – Satzlänge und Syntax können die Lesegeschwindigkeit erhöhen oder verlangsamen (Fischer 2019: 175).

Fischer fügt noch hinzu, dass sich Sprache mit der Zeit verändert. Derzeit scheint der durchschnittliche deutsche Wortschatz zu schrumpfen, die syntaktische Komplexität zu sinken und auch die Grammatik würde vereinfacht werden (Fischer 2019: 176f.). Dieser Sprachverlust hat Konsequenzen für die Möglichkeiten unserer sinnlichen Wahrnehmung, vor allem in Bezug auf die Erfahrung von Naturphänomenen und natürlichen Umgebungen. Fischer warnt davor, dass dies die „politisch und ökonomisch forcierte Abkehr von der Natur“ legitimieren und sprachlich bestätigen könnte (Fischer 2019: 178). Hat man keinen Zugriff auf das Vokabular für ein Thema, so fällt es schwer, darüber zu reden oder zu schreiben.

Wenn man von einem Baum nichts mehr weiß, nicht einmal seinen umgangssprachlichen Art-namen kennt, seine äußere Erscheinung zwar noch anschauen, aber nicht mehr gestalthaft gliedernd erkennen und benennen kann, droht dieses Naturwesen in der Wahrnehmung seine Eigenheiten einzubüßen, das heißt: zu einem diffus anwesenden Objekt in der Masse des gegenständig Umgebenden zu werden. [...] Es entstehen dann leicht Formen der Gleichgültigkeit. (Fischer 2019: 178f.)

Diese Gleichgültigkeit spiegelt sich im steigenden rücksichtslosen Umgang mit der Umwelt wider. Sie begünstigt den Vandalismus an Pflanzen, die Zerstörung und das Vermüllen von Landschaften (Fischer 2019: 179).

2.2 New Nature Writing

Die übergroße Mehrzahl neuerer Texte, die einem weiterentwickelten Nature Writing zugerechnet werden können, teilt Erkundungen in historischen und gegenwärtigen Kulturlandschaften mit, erzählt von Annäherungen an und Erfahrungen mit nichtmenschlichen Lebewesen in ganz aktuellen, auch urbanen Daseinsbereichen, berichtet gerade auch aus den Konfliktzonen der menschlichen Zernutzung und Zerstörung natürlicher Gegebenheiten, setzt sich mit dem Entwerten und Verdrängen eines kulturellen Reichtums im Umgang mit naturbezogenen Lebensformen auseinander. (Fischer 2019: 170)

Die neue Ausformung des Nature Writing, das New Nature Writing, stammt aus Großbritannien, wo diese Art von Literatur in den letzten zwei Jahrzehnten eine Renaissance erfahren hat (Dürbeck & Kanz 2020: 1). Verwendet wurde der Begriff erstmals 2008 vom britischen Journalisten Jason Cowley in der Literaturzeitschrift *Granta* (Cowley 2008). Cowley schreibt, die Ausgabe würde sich weniger für das klassische Nature Writing interessieren, welches er als „the lyrical pastoral tradition of the romantic wanderer“ charakterisiert, sondern mehr für Schriftsteller, „who approached their subject in heterodox and experimental ways“ (Cowley 2008: 10; zitiert nach Mutlu 2024: 72).

In der Literatur und in den Geisteswissenschaften wird vermehrt danach verlangt, Verantwortung für die globale Klimakrise zu übernehmen und sich für die Umwelt einzusetzen. Literatur existiert nicht getrennt von anderen Lebensbereichen, sondern ist ein Bestandteil eines größeren globalen und komplexen Netzwerks. In diesem Kontext entstand das Feld des Ecocriticism. Die New-Nature-Writing-Bewegung hinterfragt den in der westlichen Gesellschaft herrschenden Anthropozentrismus und vertritt stattdessen eine ökozentrische Perspektive. Die Bewegung plädiert für ein holistisches Verständnis von Natur und lehnt die Dichotomie von Mensch/Tier und Kultur/Natur ab (Mutlu 2024: 72).

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erfreute sich Nature Writing bis auf ein paar Ausnahmen geringer Beliebtheit. In Großbritannien wurde es als trivial, sentimental und wenig anspruchsvoll angesehen (Mutlu 2024: 73). Mutlu ist der Meinung, dass die sich zuspitzende Klimakrise zeitgenössischen Autor*innen einen Anstoß gegeben hätte, aus einer weniger anthropozentrischen Perspektive zu schreiben, ohne sich selbst dabei im Text auszulöschen. Der Versuch, ein britisches Nature Writing wieder auferstehen zu lassen, in welchem das Individuum mit der Natur interagiert, war ein voller Erfolg und Nature Writing hat seitdem einen bemerkenswerten Aufstieg erfahren (Mutlu 2023: 74).

Dieses neue Nature Writing adressiert die Vorwürfe eines nostalgischen Eskapismus, hinterfragt gängige Auffassungen von Natur kritisch, versucht Stimmen von Minderheiten zu inkludieren und befasst sich mit der Klimakrise. Geläufige Vorstellungen von Wildnis und

Natur werden in Frage gestellt und mit dem Mythos der „unberührten“ Natur wird aufgeräumt. Auch urbane Räume wie Städte, der Stadtrand oder Industriegelände, das heißt vom Menschen stark geformte Landschaften, werden inkludiert. Das New Nature Writing zeichnet sich durch eine sowohl inhaltliche als auch formale Erweiterung aus. Es werden nun auch fiktionale Gattungen wie Romane oder Lyrik eingebracht. Nichtsdestotrotz besteht der Großteil des Nature Writing weiterhin aus nicht-fiktionalen oder semi-fiktionalen Texten, sprich Essays, Autobiographien oder Reiseberichten (Dürbeck & Kanz 2020: 2, 14).

Darüber hinaus ist das New Nature Writing von einem sozialen und politischen Engagement gekennzeichnet. Im Gegensatz zum klassischen Nature Writing, das oft noch vom Rückzug in die Natur handelt, hat das New Nature Writing aktivistische Züge und das Potenzial, zur Umweltgerechtigkeit beizutragen (Dürbeck & Kanz 2020: 14).

Trotz der in positivem Licht gesehenen Weiterentwicklung des Nature Writing haben viele Beteiligte dieser Bewegung wie etwa Robert Macfarlane, Richard Mabey oder Kathleen Jamie Bedenken bezüglich des Begriffs New Nature Writing, bzw. generell Nature Writing. Der Begriff würde suggerieren, über Natur zu schreiben wäre fundamental anders, als über Kultur zu schreiben. Es wäre allgemein schwierig ein übergreifendes Label für eine thematisch und stilistisch so diverse Literatur zu finden. Die Verbindung von Naturgeschichte, Psychogeographie, Reisen, Volkskunde und persönlicher Reflektion würde es schwer machen, Nature Writing zu kategorisieren. Mutlu meint jedoch, dass es gerade für ein zurzeit so relevantes Phänomen wichtig wäre, ein Framework zu finden, mithilfe welchem man über diese Literatur reden kann, auch wenn Oberbegriffe nie ganz zufriedenstellend sein können (Mutlu 2024: 74).

Einer der wichtigsten Autoren des britischen New Nature Writing ist Richard Mabey. Dieser hat in dem Bereich über 30 Bücher publiziert. In einem seiner bekanntesten Bücher, *Nature Cure* (2005), berichtet er vom Heilungsprozess, nachdem er an Depression gelitten hatte, unter anderem indem er einen zuvor verlorenen Naturbezug wiedergewann (Dürbeck & Kanz 2020: 15). Der bei *Nature Cure* stark vertretene autobiographische Zug, den man auch in vielen anderen Werken des (New) Nature Writing findet, führt häufig zur Diskussion. Kann das jeweilige Werk wirklich noch zu dieser Literatur gezählt werden, wenn der nicht-menschliche Aspekt überhandnimmt? Das Buch *H is for Hawk* (2014) von Helen Macdonald hat hier ebenfalls Debatten ausgelöst. Helen Macdonald erzählt, wie sie sich in der Trauer um den Tod ihres Vaters einen Habicht zulegt. Im Buch wird ihre wachsende Beziehung zum Habicht und ihr langsamer Weg aus einer Depression geschildert. Das zentrale Thema wäre laut Kritiker*innen Trauerbewältigung, nicht der Habicht an sich. Fischer (2019: 168f.) erinnert an dieser Stelle daran, dass die strenge Zuordnung eines Buches zum Nature Writing keine produktive

Diskussion darstellt. Vielmehr soll die Beziehung des Menschen zum „Anderen“, zur nicht-menschlichen Welt erörtert werden.

2.3 Robert Macfarlane zum Nature Writing

In fast allen Werken zu Nature Writing, die für diese Arbeit verwendet wurden, wird Macfarlane als Beispiellautor genannt. Er scheint somit ein prominenter Vertreter des Nature Writing zu sein. Zusätzlich zu seinen eigenen Büchern, die sich alle auf eine Weise mit der Beziehung von Landschaften und Menschen beschäftigen, hat Macfarlane auch für andere, teilweise unbeachtete und vergessene Werke des Nature Writing das Vorwort oder die Einleitung verfasst, so etwa für J. A. Bakers *The Peregrine* (2005), Nan Shepherds *The Living Mountain* (2011) und Roger Deakins *Waterlog* (1999). Man könnte Macfarlane auch unter der Linse der Reiseliteratur bzw. *travel writing* untersuchen, eine Art des Schreibens, die viele Schnittstellen mit dem Nature Writing hat (Smethurst 2020: 31f.) aber für die Zwecke dieser Arbeit zu eng gefasst ist. (Für Beiträge zu Macfarlane in Zusammenhang mit *travel writing* siehe z. B. Dziok-Łazar-ecka 2021; Forsdick 2020).

2.3.1 Macfarlane über Nature Writing

Im Artikel „New words on the wild“ (2013) äußert sich Macfarlane zur Renaissance des Nature Writing, die Großbritannien in den letzten 15 Jahren erfahren würde. Anders als das klassische oder das amerikanische Nature Writing, würde sich diese neue Form durch ihre Mischung aus „memoir and lyricism“ auszeichnen und sich auf „delicacy of thought and precision of observation“ spezialisieren. Viele Bücher des New Nature Writing würden auch von Kritiker*innen positiv rezipiert werden, wie etwa Roger Deakins *Waterlog* (1999) oder Richard Mabey's *Nature Cure* (2005). Großbritannien sei zwar mitten im goldenen Zeitalter des Nature Writing, niemand wüsste aber, wie sich dieses definieren lässt:

Ragtag, wayward and polymorphous, it folds in aspects of memoir, travel, ecology, botany, zoology, topography, geology, folklore, literary criticism, psychogeography, anthropology, conservation and even fiction. (Macfarlane 2013: 166)

Am charakteristischen sei jedoch die Mischung aus poetischem, wissenschaftlichem und analytischem Ton.

Dieser Aspekt des Nature Writing ist nicht gänzlich neu. Schon die amerikanischen Wissenschaftler*innen Rachel Carson und Aldo Leopold haben in einem vertrauten Ton und mit einem ethischen Engagement Natur-Essays geschrieben – Macfarlane nennt sie „imaginative naturalists“. Nordamerika sei schon immer ein fruchtbarer Ort für Nature Writing gewesen,

möglicherweise aufgrund seiner diversen Landschaften. Im Großbritannien des 20. Jahrhunderts sei Nature Writing jedoch mit Misstrauen, beinahe Verachten betrachtet worden. Es wurde entweder als reaktionär oder sentimental abgetan. Nichtsdestotrotz habe es in Großbritannien einige Meisterwerke des Nature Writing gegeben – Macfarlane nennt Nan Shepherds *The Living Mountain* (1977) und J. A. Bakers *The Peregrine* (1967).

Macfarlane geht im Artikel unter anderem der Frage nach, welche Umstände eine Renaissance des Nature Writing begünstigt haben könnten. Erstens würden die Menschen zunehmend ein „disembodiment“ erfahren. Da sie immer mehr Zeit in geschlossenen Räumen verbringen, würde das Verlangen nach Natur und Wildnis wachsen. Zweitens ist für Macfarlane der Kontext der Klimakrise ausschlaggebend. Das Durchleben eines sechsten großen Massenaussterbens und einer Unzahl weiterer Gefahren würde das Lesen und Schreiben von Nature Writing befeuern (Macfarlane 2013: 167). Generell gäbe es laut Macfarlane die Vorstellung, Nature Writing würde Probleme der Klimakrise lösen können. Er selbst ist sich in der Hinsicht sehr unsicher. Was kann Literatur im Anthropozän tatsächlich bewirken? Macfarlane warnt, man solle die Effekte von Literatur und Nature Writing nicht überschätzen. Einerseits würde Nature Writing oft nur die Menschen ansprechen, die ohnehin schon ein entwickeltes Umweltbewusstsein haben – „it often preaches to the converted“ (Macfarlane 2013: 167). Andererseits wäre Nature Writing in seinen Forderungen viel zu milde. Er räumt jedoch auch ein, dass es in der Literaturgeschichte immer wieder unerwartete Fälle gäbe, wo kleine Bücher große Wirkung erzielen können. Beispielsweise haben die Werke von John Muir das Schaffen der Nationalparks in den USA ermöglicht und Rachel Carsons *Silent Spring* (1962) habe ebenda die Umweltbewegung maßgeblich in Gang gesetzt.

Literatur hat laut Macfarlane Fähigkeiten, die Wissenschaft nicht besitzt – sie würde es ermöglichen, die Gedanken anderer Menschen zu verstehen und uns dabei helfen, Zukunftsalternativen zu sehen. Sie könne Gefühle wie Furcht und Verlust hervorrufen, aber auch Hoffnung, Schönheit und Staunen. Die letzteren, positiven Gefühle hält Macfarlane für viel wirksamer, uns zum Handeln zu bewegen: „Our behaviour is more likely to be changed by promise than by menace. We will not save what we do not love.“ (Macfarlane 2013: 167)

2.3.2 Über Macfarlane

Goldstein nimmt in seinem Buch eine genauere Analyse von Macfarlanes *Karte der Wildnis* (2015b)³ vor. Macfarlane würde in dem Buch die moderne, von der Rationalisierung geprägte

³ Übersetzung von *The Wild Places* (2007)

Kartographie hinterfragen, in er alle Orte gleich bedeutsam bzw. gleich bedeutungslos eingezeichnet werden. Er möchte in der Form seines Buches eine alternative Karte zeigen – nicht als Ersatz, sondern als Ergänzung zu den gängigen Karten – in welcher „subjektive Erfahrungswerte“ erfasst werden sollen (Goldstein 2019: 183). *Karte der Wildnis* verbringt außerdem viel Zeit mit der Diskussion um das Konzept der Wildnis. Macfarlane stellt sich die Frage, ob und wo diese zu finden ist. Er kommt zum Schluss, dass diese nicht an einem bestimmten Ort, sondern überall zu finden wäre – wenn man nur die richtige Sichtweise einnimmt (Goldstein 2019: 181ff.).

Der Translationswissenschaftler Michael Cronin nimmt in seiner Monographie *Eco-translation – Translation and Ecology in the Age of the Anthropocene* (2017) ebenfalls Bezug auf Robert Macfarlane, wenn auch nicht in Bezug auf Nature Writing per se. Im fünften Kapitel beschäftigt er sich mit der Rolle von (Reise-)Literatur in der Beziehung zwischen Ökologie, Reisen und Translation. Sein Fokus ist vor allem auf das Buch *Landmarks* (2015a), in welchem Macfarlane versucht, dem Verlust von Sprache in Bezug auf Landschaften entgegenzuwirken. Jedes Kapitel ist einer Landschaft gewidmet („Flatlands“, „Uplands“, „Waterlands“, ...) und enthält ein Glossar zu landschaftsspezifischen Wörtern aus den Sprachen der britischen Inseln, darunter Altenglisch, Kornisch, Walisisch, Irisch, Gälisch und verschiedene englische Dialekte. Zusätzlich wird zu jeder Landschaft ein*e Schriftsteller*in vorgestellt, welche zur jeweiligen Landschaft geschrieben hat, z. B. Nan Shepherd zu „Uplands“, Roger Deakin zu „Waterlands“ oder J. A. Baker zu „Coastlands“.

Anlässlich zur Publikation von *The Old Ways* (2012) führte Anna Stenning ein Interview mit Macfarlane (2013), in welchem sie ihn fragte, ob er sich selbst als Schriftsteller sieht, der Nature Writing produziert, worauf er antwortete:

No. Or rather, yes, if I am also allowed to consider myself to be at least attempting to produce travel writing, natural history, documentary fiction, cultural history, chorography, biography, bio-geography, psychogeography, auto-biopsychogeography, deep topography, pastoral, post-pastoral, anti-pastoral, (regrettable) bouts of Baedeker, memoir, folklore, folk song, [...] By which pompous list I mean to say that **writing of the kind in which I am interested is not, in fact, of a kind, but of many kinds**, and I'm not sure that genre labels are especially helpful other than to animate a broader shared interest in cultural practice concerning landscape, nature, place, imagination, memory and ethics. (Stenning 2013: 77; meine Hervorhebung)

Wie bereits erwähnt und wie man auch an dieser Antwort sieht, ist Macfarlane nicht ganz zufrieden mit dem Label des Nature Writing und findet solche Kategorisierungen oft mehr einschränkend als hilfreich.

Iris Zechner (2021) zeigt in ihrem Artikel „Materiality, Responsibility and Anthropocene Thought in Robert Macfarlane's and Kathleen Jamie's Nature Writing“ u. a. am Beispiel

von Macfarlanes *Underland*, wie die Anthropozän-Thematik das New Nature Writing beeinflusst. Das wachsende Bewusstsein um das Anthropozän habe Macfarlane beeinflusst, seine vorher anthropozentrischen Tendenzen hinter sich zu lassen und ein neues Verständnis von Natur zu entwickeln. Eines seiner früheren Werke, *The Wild Places* (2007) stünde noch mehr in der Tradition des alten Nature Writing, wo der Fokus auf das erzählende Subjekt stärker ist als auf der Natur um das Subjekt herum. In *The Old Ways* (2012) würde sich schon eine „attentiveness to the multiplicity of ways of exploring a particular place or landscape to allow for multiple perspectives“ finden (Zechner 2021: 171). *Underland* nun würde sich explizit mit der “looming presence” des Anthropozäns und seinen Implikationen für die Beziehungen zwischen Menschen und nicht-menschlichen Lebewesen beschäftigen. Das Buch lege weniger den Fokus auf den Autor und seine Erfahrungen selbst, sondern inkludiere auch in der Form von Dialogen das Wissen von Expert*innen aus verschiedenen Feldern. Wie in allen seinen Büchern strebe Macfarlane auch in *Underland* nach einer neuen und erweiterten Sprache für die nicht-menschliche Welt. Er würde sich dabei auf die von Robin Wall Kimmerer postulierte „grammar of animacy“ beziehen, indem er auch Eis und Stein eine Belebtheit zuschreibt.

Besonders ersichtlich würden die Folgen des Anthropozäns für Macfarlane beim Besuchen der Gletscher in Grönland. Gesehen aus einer geologischen Perspektive löst die Vergänglichkeit und Kurzlebigkeit des Menschen im Vergleich mit Naturphänomenen wie Bergen oder Gletschern in ihm eine Sprachlosigkeit und ein Gefühl der Übelkeit aus. Anstatt dass die natürliche Welt wie im traditionellen Nature Writing eine Quelle der Ruhe und Entlastung dienen würde, wäre die Gletscherlandschaft überwältigend und erdrückend (Zechner 2021: 172ff). Während in den Norden-Kapiteln Landschaft auf einer Makroskala untersucht wird, würde Macfarlane im Kapitel „Understorey“ mit einer Mikroskala arbeiten, die die nicht-menschlichen Beziehungen zwischen Pilzen und anderen Lebewesen erforsche. Diese Interspezies-Beziehungen würden genauso wie die Gletscherlandschaften Grönlands über das menschliche Verständnis hinausgehen und unser Vorstellungsvermögen übersteigen (Zechner 2021: 173). Während Macfarlane sich bewusst ist, an diesen Beziehungen nicht direkt teilzuhaben, beeinflussen sie sein Verständnis der Welt.

Am Ende des Buches kehrt Macfarlane wieder in einen Wald nahe seinem Zuhause zurück und würde laut Zechner so ein Motiv des New Nature Writing aufgreifen, nämlich dass sich Bedeutung nicht nur in atemberaubenden und exotischen Landschaften finden lässt, sondern in der täglichen Interaktion mit der nicht-menschlichen Umwelt. Die letzten Eindrücke, die Macfarlane im abschließenden Kapitel schildert, werde auch mit keiner Bewertung versehen – er lässt die nicht-menschliche Welt einfach als solche existieren (Zechner 2021: 174f.).

2.4 Nature Writing im deutschen Sprachraum

Im Sammelband *Deutschsprachiges Nature Writing Von Goethe Bis Zur Gegenwart: Kontroversen, Positionen, Perspektiven* (2020) setzen sich die Autorinnen Dürbeck und Kanz mit der Frage auseinander, ob (New) Nature Writing für die deutschsprachige Literatur eine produktive Kategorie darstellt, sowohl bezogen auf die gegenwärtige Literatur als auch die Literaturgeschichte. Generell soll untersucht werden, wie das Schreiben über Natur im deutschsprachigen Raum bisher ausgesehen hat und wie sich dieses von der angloamerikanischen Tradition unterscheidet (Dürbeck & Kanz 2020: 1f.).

Im deutschsprachigen Raum etabliert sich gerade nach und nach die Kategorie des Nature Writing. Generell lässt sich am Buchmarkt ein zunehmendes Interesse an Naturthemen verzeichnen. Naturbücher zu Gartenthemen, Wandern, Vogelkunde usw. füllen in den Buchhandlungen ganze Regale. Peter Wohllebens *Das geheime Leben der Bäume* (2015) und viele seiner anderen Bücher sind Dauerbestseller. Besonders der Verlag Matthes & Seitz Berlin fällt in diesem Zusammenhang auf, der seit 2013 die Reihe „Naturkunden“ herausgibt. Seit 2017 verleiht der Verlag in Zusammenarbeit mit dem Bundesamt für Naturschutz den „Deutschen Preis für Nature Writing“. Bei Matthes & Seitz erscheinen viele Bücher zu Ökologie sowie Nature-Writing-Werke in Übersetzung, manche von ihnen ältere Werke, die zum ersten Mal ins Deutsche übersetzt wurden (Dürbeck & Kanz 2020: 1, Fischer 2019: 224f.). Während der Literaturbetrieb versucht, das Label Nature Writing durchzusetzen, herrscht in der Literaturwissenschaft größere Unsicherheit. Es stellt sich die Frage, ob das Schreiben über Natur, so wie es im deutschsprachigen Raum existiert, unter dem Begriff aus der angloamerikanischen Literatur zusammengefasst werden kann, oder ob es besser wäre, eine neue und eigene Kategorie dafür zu finden. Laut ihnen wäre es noch nicht zu spät, herrsche doch auf Literaturfestivals und ähnlichen Veranstaltungen noch Unsicherheit bezüglich der Verwendung des Begriffs (Dürbeck & Kanz 2020: 4).

Ludwig Fischer (2019: 33) konstatiert, dass „die ästhetische ambitionierte, auf unmittelbare Erfahrungen zurückgehende und reflektierend durchgearbeitete Vergegenwärtigung von Naturwahrnehmung und Naturerkundung“ in der deutschsprachigen Literatur sehr schwach entwickelt sei. Im Gegensatz zu Dürbeck und Kanz denkt er also, dass eine derartige Literatur durch die oben genannten Gründe nicht obskur und versteckt wäre, sondern beinahe gänzlich fehlen würde (Dürbeck & Kanz 2020: 6).

Zwischen der deutschsprachigen und englischsprachigen Naturliteratur lassen sich zwar mehrere Wechselwirkungen erkennen, beispielsweise haben deutsche Naturphilosophen wie

Kant oder Schelling die Romantiker in Großbritannien und die Transzendentalisten in den USA beeinflusst. Auch die Reiseschriften von Goethe und Alexander von Humboldt haben Henry David Thoreau direkt inspiriert. Ein Schreiben über Natur so wie in der angloamerikanischen Tradition hat sich jedoch nie so richtig etabliert (Dürbeck & Kanz 2020: 2f.).

Dürbeck und Kanz sehen mehrere mögliche Gründe in der verspäteten Aufnahme des Nature Writing (und generell eines ökologischen Ansatzes in den Geisteswissenschaften, namentlich das Feld des Ecocriticism) in der deutschsprachigen Literatur. Einerseits sei dafür die „nationalsozialistische Vereinnahmung naturbezogener Sprachbilder [...] sowie die negative Besetzung des Heimatbegriffs und des Naturschutzes durch die Blut- und Bodenideologie“ (Dürbeck & Kanz 2020: 4) verantwortlich. Andererseits wären essayistische Gattungen wie Autobiographie, Memoir oder Reiseliteratur lange in der deutschen Literaturwissenschaft wenig beachtet worden. Erst mit einer Erweiterung des Literaturbegriffs wären diese Gattungen zu Forschungsobjekten geworden. Drittens würde im deutschsprachigen Raum ein anderer „sense of place“ (also die Beziehung zwischen Menschen und ihrem Lebensort) herrschen. Während sich das amerikanische Nature Writing auf spektakuläre Landschaften und die Wahrnehmung einer „wilden“ Natur konzentriert, so geht es in der deutschen Tradition mehr um Kulturlandschaften (Dürbeck & Kanz 2020: 4f.).

Der „sense of place“ ist zudem nicht zwangsläufig an die heimische Natur geknüpft. Es scheint ein spezifisches Merkmal des deutschsprachigen Nature Writing zu sein, dass die Naturerfahrung, von der berichtet wird, an „fremden“, oft außereuropäischen Orten gemacht wird, wie es bei Goethe (Italien), Humboldt (Südamerika), Peter Handke (Alaska) und W. G. Sebald (Großbritannien, Korsika) beispielsweise der Fall ist (Dürbeck & Kanz 2020: 6, 33).

Wenngleich Ansätze eines deutschsprachigen Nature Writing verhindert worden, oder zumindest negativ besetzt sein mögen, so kann dasselbe nicht über deutschsprachige Naturlyrik gesagt werden. Das Genre der Naturlyrik, das bis ins 18. Jahrhundert zurückgeht, zeichnet sich in der Nachkriegszeit durch ein starkes politisches Engagement aus; man spricht auch von „Ökolyrik“ (Dürbeck & Kanz 2020: 7).

Goldstein erkennt in der deutschsprachigen Literatur durchaus Spuren eines Nature Writing, jedoch würde dieses im Gegensatz zur angloamerikanischen Literatur einen „Nebenweg“ eingehen. Als auf Hauptwegen gehende Autor*innen sieht er beispielsweise Gilbert White, H. D. Thoreau, John Muir, Nan Shepherd, J. A. Baker, Annie Dillard oder Robert Macfarlane. Würde man den Blick aber zu eng einstellen, so würde man viele Autor*innen nicht erfassen, die nur teilweise und assoziativ oder nur in manchen Texten dem Nature Writing zugerechnet werden könnten (Goldstein 2019: 190). Solche Nebenwege würden z. B. von

Alexander von Humboldt, Jean-Henri Fabre, Werner Herzog und Marion Poschmann beschritten werden.

Dürbeck und Kanz befinden die Kategorie des Nature Writing für sowohl die deutschsprachige Literaturbranche als auch die Literaturwissenschaft nützlich. Sie räumen jedoch auch ein, dass die Gattungsdiskussion noch in den Startlöchern steht und noch viel geklärt werden muss. Es ist laut ihnen durchaus möglich, dass eine Erweiterung und Umbenennung dieser Art von Schreiben noch stattfinden kann, z. B. unter Begriffen wie „Umweltliteratur“, „Naturliteratur“, „Natur-Schreiben“ oder „Kritisches Naturschreiben“ (Dürbeck & Kanz 2020: 33f.)

3. Übersetzen von Nature Writing

In diesem Kapitel untersuche ich erstens, ob und wie Nature Writing theoretisch in der Translationswissenschaft erfasst wurde. Zweitens gehe ich auf einen Beitrag von Christine Ammann ein (2022), in welchem sie praktische Hilfestellungen zum Übersetzen von Nature Writing gibt. Außerdem haben Frank Sievers und Andreas Jandl ebenfalls von ihren Erfahrungen im Übersetzen von Nature Writing berichtet. Ihre Aussagen als Übersetzer von *Underland* und allgemein als erfahrene Übersetzer von Nature-Writing-Texten sollen ebenfalls berücksichtigt werden.

3.1 Forschungsstand

In der Translationswissenschaft existiert bis jetzt sehr wenig Forschung spezifisch zu Nature Writing. Es gibt jedoch einige benachbarte Themen, die durchaus translationswissenschaftlich behandelt wurden. Gerade weil es wenig translationswissenschaftliche Forschung in diesem Bereich gibt, möchte ich in dieser Arbeit einen weiteren theoretischen Kreis ziehen. Die Rede ist hier vor allem von ökologischen Themen, einhergehend mit der generellen ökologischen Wende in den Geisteswissenschaften. Hier stechen die Arbeiten Michael Cronins hervor, insbesondere sein Buch *Eco-Translation – Translation and Ecology in the Age of the Anthropocene* (2017), in welchem er für eine Erweiterung des translationswissenschaftlichen Untersuchungsbereiches plädiert. Übersetzer*innen würden laut Cronin eine Verantwortung haben, sich mit Umweltthemen auseinanderzusetzen. In „Translation and climate change“ (2021) argumentiert Cronin dafür, dass die Translationswissenschaft einen „terracentric approach“ brauchen würde, der Translation „from the point of view of sustainability and reliance“ aus betrachtet (Cronin 2021: 87). Die Sozial- und Geisteswissenschaften haben sich laut Cronin seit dem 19. Jahrhundert immer mehr in Isolation von der „natural world“ entwickelt. Im Zeitalter des Anthropozän, das eine „convergence of the fate of humans and the fate of the planet“ bedeuten würde, sei diese Isolation nicht mehr möglich. So wie die Biosphäre vom Klimawandel gefährdet ist, so sei die Tradosphäre („tradosphere“) vom Zusammenbrechen translatorischer Systeme gefährdet, welche es Menschen ermöglichen würden, mit anderen Lebewesen auf dem Planeten zu interagieren (Cronin 2021: 88f.). In einer klimabewussten und nachhaltigen Translationswissenschaft müsse man auch berücksichtigen „how translation itself is complicit in particular forms of energy consumption that contribute chaos“. Die Technologie- und Informationsrevolutionen, die die Globalisierung und in Folge auch die Übersetzungsindustrie vorangetrieben hätten, würden nie diskutiert werden (Cronin 2021: 94). Es sei also nötig, über die Grenzen des

Wachstums der Übersetzungsbranche nachzudenken. Zu Ende seines Artikels stellt Cronin provokativ die Frage, ob Übersetzer*innen sich mit der Übersetzung einer weiteren Kamera- oder Hautcreme-Werbung beschäftigen sollten, oder doch lieber mit „the provision of health education or instruction in agro-ecology“ (Cronin 2021: 96).

In seinem Artikel „Translation, ecology and deep time“ (2022) spricht Cronin noch einmal über die Herausforderungen, die das Anthropozän und die Klimakrise an uns stellen. Diese Herausforderungen seien so immens und schwer fassbar, dass sie es uns schwierig machen würden, mit dem momentanen Repertoire unserer Sprache darüber zu sprechen. Ein Konzept, das er hierfür vorstellt, ist jenes der *deep time*, zu Deutsch die „geologische Zeit“. Diese misst Zeit nicht in den für uns gewohnten Skalen, welche an unserer eigenen Lebenszeit orientiert sind, sondern in Skalen, die auf das Alter der Erde ausgerichtet sind, und in Milliarden von Jahren rechnen. Cronin schlägt drei Translationspraktiken vor, die das Konzept der *deep time* integrieren, nämlich „geotranslation, terratranslation, and nuclear translation“ (Cronin 2022: 6). Interessant für diese Arbeit ist vor allem Cronins *nuclear translation*. Eine der Hauptquellen, auf die er sich in diesem Abschnitt bezieht, ist nämlich Robert Macfarlanes *Underland: A Deep Time Journey*. Macfarlane beschreibt im Buch, wie *deep time* zuvor unbelebte Dinge zum Leben bringen würde:

When viewed in deep time, things come alive that seemed inert. New responsibilities declare themselves. A conviviality of being leaps to mind and eye. The world becomes eerily various and vibrant again. Ice breathes. Rock has tides. Mountains ebb and flow. Stone pulses. We live on a restless earth. (Macfarlane 2019a: 15f.)

Cronin erinnert an dieser Stelle, dass *deep time* nicht nur in die Vergangenheit, sondern auch in die Zukunft reiche. Ein Bereich, wo Translation hier zum Einsatz kommt, ist im Feld der Atomsemiotik. Macfarlane besucht für *Underland* einen Ort, an dem Atom Müll permanent und sicher gelagert werden soll. Es stellt sich die Frage, wie man ein Warnsystem konzipiert, sodass zukünftige Generationen – „zukünftig“ gedacht im Sinne der geologischen Zeit – niemals diese Bunker wieder öffnen. Es müsste eine Art der Kommunikation gefunden werden, die sicherstellt, dass die Nachricht auch ohne Kenntnis unserer Sprache(n) erhalten werden kann, da nicht sicher ist, dass diese in der fernen Zukunft noch gesprochen und verstanden werden kann. Mögliche Vorschläge wären das Anwenden einer feindlichen Architektur oder das Anbringen von Piktogrammen und Petroglyphen. Ein Vorschlag war auch, die Bedeutung und Gefährlichkeit des Atom Müllspeichers in Form eines oralen Geschichtenerzählen zu tradieren, sodass das Wissen generationsweise weitergegeben wird von einer Art „atomic priesthood“. Diese *nuclear translation* bezeichnet Cronin als ein Translationssystem, das es möglich macht, Warnungen „across space and time“ zu übertragen (Cronin 2022: 16). Abschließend meint Cronin, das

Konzept der *deep time* sei notwendig, weil wir sonst nicht darauf hoffen können „of conserving what we love and loving what we understand.“ (Cronin 2022: 17).

Zhaos und Gengs (2024) „What can translation do for the endangered earth?“ ist eine der neuesten Studien zum Thema und beschreibt das Aufkommen der „ecocritical translation studies“. Die Geisteswissenschaften hätten einen „ecological turn“ erfahren, bzw. seien immer noch dabei ihn zu erfahren, im Zuge dessen Umweltthemen von verschiedenen Disziplinen aufgenommen und neue interdisziplinäre Felder erschlossen werden (Zhao & Geng 2024: 37). Auch die Translationswissenschaft habe in den letzten zwei Jahrzehnten versucht, Ökologie und Translation miteinander zu verbinden. Zhao und Geng unterteilen diese Versuche anhand ihrer Interpretation des Wortes „Ökologie“ in zwei Gruppen. Die erste Gruppe verwendet Ökologie in einem metaphorischen Sinn, und würde sich demnach gar nicht mit eigentlichen Umweltthemen beschäftigen. Dazu zählen Zhao und Geng auch Cronin. Die zweite, deutlich kleinere Forschungsausrichtung beschäftigt sich mit tatsächlicher naturbezogener Ökologie. Sie untersucht die Beziehung zwischen Mensch und Natur, wie sie sich in Translation widerspiegelt, den Einfluss von Natur auf Translation und den Einfluss von Translation auf Natur oder die menschliche Beziehung zur Natur (Zhao & Geng 2024: 38)

Interessant ist auch der Sammelband *Traduire les voix de la nature / Translating the Voices of Nature* (2020), herausgegeben von Kristiina Taivalkoski-Shilov und Bruno Poncharal. Darin wird mithilfe des Konzepts der (Erzähl-)Stimme untersucht, wie sich die „Stimmen der Natur“ in verschiedenen Sprachen und Texten manifestieren, und wie diese in der Übersetzung oft missverstanden, missachtet oder gelöscht werden oder aber auch kreativ neu geschaffen werden können. Viele der Aufsätze des Sammelbandes beziehen sich auch auf Cronin (2017).

Im *Routledge Handbook of Literary Translation* von Washbourne und Van Wyke behandelt Emily Wittman das Übersetzen von *literary non-fiction*, zu welchem sie unter anderem „autobiography, personal essays, correspondence, biography and political crisis de coeur“ (Wittman 2018: 255) zählt. *Literary non-fiction* würde sich seit dem 20. Jahrhundert steigender Popularität erfreuen. Nature Writing, das autobiographische und essayistische Elemente kombiniert, könnte auch unter dem Oberbegriff der *literary non-fiction* behandelt werden, für das es aber in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft und -branche kein richtiges Pendant gibt. Laut Wittman müssen je nach Subgenre der *literary non-fiction* andere Ansätze gewählt werden. Beim Übersetzen von Autobiographien, welche sich durch den Personalstil der*des Autor*in auszeichnen würden, müssten innovative Strategien gewählt werden, während man beim Übersetzen von Essays mehr Wert auf die Vermittlung von Informationen legen müsse. Demnach

müsste man beim Übersetzen von Nature Writing einen Balanceakt zwischen diesen zwei Ansätzen vollführen.

3.2 Christine Ammann

Der Bundesverband der Dolmetscher und Übersetzer hat ein Handbuch zum literarischen Übersetzen (Harlaß 2022) herausgegeben, in dem die Übersetzerin Christine Ammann einen Beitrag zum Übersetzen von Nature Writing verfasst hat. Sie geht dabei als Erstes knapp auf die Ursprünge des Nature Writing ein. Weiters versucht sie, das Nature Writing gegen sowohl Sachbücher als auch erzählende Literatur abzugrenzen. Ammann bezieht sich dabei auf das Vier-Ebenen-Kommunikationsmodell von Schulz von Thun und ordnet das Nature Writing zwischen den Ebenen der Sach- und der Selbstaussage ein. Im Fokus des Nature Writing stünden „das sinnliche Naturerlebnis und somit die anschauliche Naturbeschreibung“. Ammann warnt vor der Gefahr, beim Schreiben und Übersetzen von Nature Writing in Kitsch und Pathos abzurutschen (Ammann 2022: 32ff.).

Den Hauptteil des Beitrags verwendet Ammann, um die typischen sprachlichen Merkmale darzulegen, die ihrer Meinung nach das Nature Writing ausmachen und für Übersetzer*innen eine besondere Herausforderung darstellen. Sie teilt diese sprachlichen Herausforderungen in fünf Bereiche ein: (1) naturwissenschaftliche Inhalte und Zitate, (2) Syntax und Satzrhythmus, (3) Lautmalerei (Onomatopoesie), (4) Alliterationen sowie (5) Metaphern, Bilder und Wortspiele. Illustriert werden diese Aspekte mit Übersetzungen von englischsprachigen Nature-Writing-Texten.

(1) Ammann rät Übersetzer*innen, gut abzuwägen, ob sie genug Zeit haben, einen Übersetzungsauftrag für ein Buch anzunehmen. Nature-Writing-Texte seien gespickt mit naturwissenschaftlicher Terminologie, komplexen Inhalten und einer Vielzahl an Zitaten, die alle ausführlicher Recherche bedürfen. Es kann hilfreich sein, einen umfangreichen Wortschatz im Wortfeld der Natur zu haben (Ammann 2022: 34f.).

(2) Hier geht Amman vor allem auf die unterschiedliche Syntax im Deutschen und Englischen ein. So befindet sich im Deutschen der Satzschwerpunkt, sprich die wichtigste Information, am Satzende, während der Schwerpunkt im Englischen in der Satzmitte liegt. Ammann ist der Meinung, um dem Ausgangstext getreu zu bleiben, muss man von der Syntax des Ausgangstextes abweichen. Das Nature Writing mit seinen umfangreichen Naturbeschreibungen würde häufig Formulierungen mit adverbialen Bestimmungen enthalten, die man ohne Umstellungen nicht im deutschen Satz unterbringen könne. Um die „syntaktische

Informationsverschiebung“ zu bewerkstelligen, rät sie im Deutschen zu Relativsätzen, Passivkonstruktionen und Wortartwechsel (Ammann 2022: 35f.).

(3) Ammann ist der Meinung, dass Lautmalereien in der Übersetzung selten große Schwierigkeiten bereiten. Es gilt jedoch, diese zu erkennen und wenn sie nicht direkt übersetzbar sind, beispielsweise einen Wortartwechsel vorzunehmen. Vor allem Verben würde im Deutschen eine lautmalerische Qualität zukommen (Christine Ammann 2022: 37).

(4) Alliterationen zu finden wäre mit dem großen Wortschatz des Deutschen selten ein Problem. Sollte es dennoch nicht möglich sein, rät Ammann dazu, Alliterationen an anderen Stellen als Kompensation einzufügen (Ammann 2022: 37f.).

(5) Bei lexikalischen Mehrdeutigkeiten kann es vorkommen, dass Übersetzer*innen sich für eine Variante entscheiden und in Folge dann ein Bild weglassen müssen. Bei Wortspielen können in der Übersetzung teilweise völlig neue Bilder entstehen. Deshalb lohnt es sich, immer Sprachbilder aus früheren Passagen in Blick zu behalten, möglicherweise können diese als Kompensation wieder aufgegriffen werden (Ammann 2022: 38f.).

3.3 Frank Sievers

Auf der Webseite *Babelwerk*, ein Projekt des Deutschen Übersetzerfonds, berichtet Frank Sievers, im Artikel „Der eisig spröden Nordwind – Szenen vom Übersetzen der Natur“ (2022) von seiner Erfahrung mit dem Übersetzen von Nature Writing. Er stellt sich selbst die Frage, was das Schwierigste am Übersetzen von Nature-Writing-Texten ist (die er als „Sprachkunstwerke“ bezeichnet) und gibt folgende Antwort:

Die Landschaftsbeschreibungen? (Nein.) Die Fachbegriffe? (Nein.) Die topografischen Begebenheiten (die man doch eigentlich nur wiedergeben kann, wenn man selbst einmal a.a.O. war)? (Nein.) Es ist, schlichterding, die Verwandlung von Natur in Kunst. (Sievers 2022)

Er betont im Artikel mehrmals das hohe Maß an Kunst, das den Texten innewohnt sowie die sprachliche Kreativität, die zum Übersetzen von Nature Writing notwendig ist. Um diese zu kultivieren, führt er beispielsweise ein „kleines Wörterbuch unbenannter Naturphänomene“, wo er auf Wanderungen versucht, Wörter für Naturerfahrungen zu finden, die noch nicht benannt sind. Weiters meint Sievers, das „Allerschwierigste“ beim Übersetzen von Nature Writing sei der fehlende Plot der Texte.

Es wird vielerlei erzählt, es wird auch gehandelt, gegangen, gesprochen, Gefühle werden erlebt, Landschaften zum Leben erweckt, Tiere werden zu Hauptdarstellern, aber zusammengehalten wird das alles *allein* in der Sprache. (Sievers 2022)

Nebenbei bemerkt berichtet Sievers auch davon, wie er und sein Kollege Andreas Jandl für die Übersetzung von *The Old Ways* (2012) Robert Macfarlane in England besucht haben, um die Wege zu begehen, über die Macfarlane in seinem Buch schreibt.

3.4 Andreas Jandl

Auch Andreas Jandl äußert sich im Rahmen eines Übersetzungsseminars in Ysper (NÖ) zum Übersetzen von Naturbeschreibungen und Nature Writing. In seinem Vortrag „Landschaft als Leinwand – wie Natur zur Kunst wird“ (2023) gibt er nach einigen theoretischen Überlegungen zur Beziehung zwischen Kunst und Natur praktische Ratschläge zum Schreiben und Übersetzen von Landschaften. Um Landschaften sprachlich abzubilden, müsse man diese erst einmal vor dem geistigen Auge sehen können, um zwischen ähnlichen Wörtern entscheiden zu können, z. B. ob man etwas als „Hügel“, oder als „Anhöhe“ etc. bezeichnet. Diese erste Methode nennt er „Kamerafahrt“. Zweitens bräuchte man Zugang zum geeigneten Wortschatz. Hier kann einerseits naturwissenschaftliche Terminologie dienen, andererseits bedarf es aber auch Wortneuschöpfungen und origineller sprachlicher Bilder. Als letzten Aspekt nennt er die Syntax. Mindestens genauso wichtig wie die Wörter selbst, sei die Anordnung dieser, die mehr oder weniger Wirkung erzeugen kann. Das geht teilweise so weit, dass die Satzstruktur den Inhalt nachahmt – Jandl nennt dies „syntaktische Pantomime“. So haben er und Frank Sievers in der Übersetzung von Bakers *The Peregrine* (1967) versucht, einen Vogelflug syntaktisch nachzuahmen.

4. Zum Werk

Das folgende Kapitel gibt erstens einen Überblick über das Leben und Werk des Autors Robert Macfarlane. Zweitens werden kurz die Übersetzer Andreas Jandl und Frank Sievers vorgestellt. Als letztes wird auf das Ausgangsmaterial für diese Arbeit, sprich das Buch *Underland – A Deep Time Journey* (2019) eingegangen und ein Überblick über dessen Inhalte sowie Struktur gegeben. Der Einfachheit halber werde ich dieses bei seinem Kurztitel *Underland* bzw. *Im Underland* nennen.

4.1 Der Autor

Robert Macfarlane, geboren 1976 in Nottinghamshire, ist ein britischer Schriftsteller, der über Landschaften, Orte, Natur und die Beziehung des Menschen dazu schreibt. In den Klappentexten seiner Bücher wird er oft als „nature writer“ beschrieben und auch in wissenschaftlichen Abhandlungen über (New) Nature Writing wird er fast durchgehend als Beispielautor genannt, auch wenn er dem Label eher kritisch gegenübersteht, wie in Kapitel 2.3.1 ausgeführt wurde.

Macfarlane machte seinen Bachelorabschluss am Pembroke College (Cambridge) und seinen Masterabschluss am Magdalen College (Oxford). Heute ist er ein Fellow des Emmanuel College (Cambridge) und dort als Professor für *Literature and the Environmental Humanities* tätig. Neben seiner akademischen Tätigkeit und dem Schreiben von Sachliteratur hat er auch schon zwei Gedichtbände veröffentlicht sowie an Opern, Theaterstücken, Filmen und Hörspielen gearbeitet. Macfarlane schreibt auch Songtexte und hat mit Musiker*innen wie Johnny Flynn oder Cosmo Sheldrake zusammengewirkt. Mit Ersterem hat er zwei Alben veröffentlicht.

Sein Recherche- und Schreibinteresse gilt laut seinem Profil auf der Webseite der Universität Cambridge einer Vielzahl von Themen, vor allem solchen, die in die Schnittstelle von Umwelt- und den Geisteswissenschaften fallen, sowie Geologie, dem Anthropozän, Gehen, Ethik und Literatur, Originalität und Intertextualität, Psychogeographie oder den Konzepten von Natur und Wildnis. Macfarlanes Sachbücher werden dort als „travel-, nature- and place-writing“ eingordnet. Seine ersten drei Bücher werden oft als die „landscape and the human heart trilogy“ zusammengefasst (University of Cambridge o. J.; Emmanuel College Cambridge o. J.).

In seinem ersten Buch *Mountains of the Mind: A History of a Fascination* (2003), das er im Alter von 27 Jahren veröffentlichte, beschäftigt er sich mit der Faszination, die Berge auf ihn und auf Menschen im Allgemeinen ausüben und die sie dazu bewegt, riskante und sogar lebensgefährliche Aufstiege zu unternehmen. Dabei erzählt er auch von seinen eigenen Erfahrungen und Wanderungen. In *The Wild Places* (2007) reist er durch ganz Großbritannien auf

der Suche nach den letzten Flecken unberührter Wildnis und stellt dabei in Frage, ob es so etwas wie „Wildnis“ oder „unberührte Natur“ überhaupt gibt bzw. je gegeben hat. *The Old Ways: A Journey on Foot* (2012) beschäftigt sich mit jenen alten Wegen, die teilweise schon seit der Antike Menschen miteinander verbinden, sowohl in Großbritannien als auch in Spanien, Palästina oder im Himalaya. Dabei geht er auch auf die persönlichen Geschichten ein, die mit diesen Wegen verbunden sind.

Landmarks (2015a) ist eines seiner wenigen nicht ins Deutsche übersetzten Bücher. Darin beschäftigt sich Macfarlane mit der Beziehung von Sprache und Landschaft, und wie Sprache unsere Erfahrung von Landschaft beeinflussen kann. Dafür erstellte er ein Glossar bzw. mehrere Glossare zu landschaftsspezifischen Ausdrücken, die sich maßgeblich aus den Minoritätssprachen und Dialekten der britischen Inseln nähren. Die Glossare werden in verschiedenen Arten von Landschaften unterteilt, z. B. Flatlands, Waterlands, Underlands, Woodlands etc. und am Ende des Buches gibt es einige leere Seiten, wo die Lesenden aufgefordert werden, auch selbst vergessene Wörter zu sammeln. Pro Kapitel wird mindestens ein*e Schriftsteller*in vorgestellt, der*die zur jeweiligen Landschaft geschrieben hat, beispielsweise Nan Shepherd zu den schottischen Cairngorms oder Roger Deakin zu den Flüssen und Seen Großbritanniens. *Landmarks* wurde in Cronins *Eco-translation. Translation and Ecology in the Age of the Anthropocene* (2017) rezipiert, im Kapitel 5 zu „Language worlds“. Cronin merkt an, wie zentral Minoritätssprachen für dieses Projekt sind, das der „recovery of landscape from lexical abandonment“ dienen soll (Cronin 2017: 142). Laut Cronin zeigt Macfarlanes Buch, wie eine Mehrheitssprache wie Englisch in einer Weise „minoritized“ werden kann, wenn seine lexikalische und semantische Reichweite schrumpft. Die Mehrheitssprache, indem sie Minderheitensprachen ausschließt, wird zunehmend unfähig, die Umwelt zu beschreiben, in der ihre Sprecher*innen leben.

2017 veröffentlichte Macfarlane gemeinsam mit der Künstlerin Jackie Morris seinen ersten Gedichtband *The Lost Words: A Spell Book* (Macfarlane & Morris 2017). Das Buch richtet sich speziell an Kinder als Zielpublikum und ist inspiriert von der Begebenheit, dass in einer Neuausgabe des Oxford Junior Dictionary ca. 50 naturbezogene Wörter wie z. B. „acorn“, „beech“, „fern“, „heron“ oder „otter“ entfernt und ersetzt wurden durch neuere Wörter wie „blog“, „celebrity“ oder „chatroom“. Dies sorgte bei mehreren Autor*innen wie Margaret Atwood oder Macfarlane für Empörung und Kritik. Die Redaktion des Wörterbuches begründete die Entscheidung damit, dass Wörterbücher die Lebensrealität von Kindern heutzutage widerspiegeln sollte (Flood 2015; Macfarlane 2015: 3). Zwanzig der entfernten Tiere und Pflanzen wird in *The Lost Spells* ein Gedicht gewidmet. Die Leser*innen werden dazu ermutigt, diese

laut vorzulesen, um die dahinterstehenden Lebewesen gewissermaßen heraufzubeschwören. *The Lost Spells* (2020), ebenfalls in Zusammenarbeit mit Jackie Morris, stellt eine Art Fortsetzung des Projektes dar mit weiteren Tier- und Pflanzengedichten.

Hat Macfarlane sein erstes Buch über die höchsten Punkte der Erde geschrieben, so geht er 2019 in die entgegengesetzte Richtung mit *Underland - A Deep Time Journey* (2019a), seinem Bericht über das Erkunden unterirdischer Landschaften, der stets vom Konzept der geologischen Zeit begleitet wird und die Auswirkungen der Menschheit im Zeitalter des Anthropozäns auf unseren Planeten dokumentiert. Auf Basis des Buches wurde unter der Regie von Robert Petit ein Dokumentarfilm gedreht, dessen Premiere im Juni 2025 stattfand. Im selben Jahr folgte *Is A River Alive?*, ein Buch, in dem er sich mit Flüssen beschäftigt. Darin argumentiert er, dass Flüsse als Lebewesen angesehen werden sollten, sowohl in unserer Vorstellung als auch im Gesetz. Er arbeitet zusammen mit Aktivist*innen der Rechte der Natur-Bewegung, die sich dafür einsetzen, dass Flüsse oder Wälder als juristische Personen mit eigenen Rechten gesehen werden und reiste nach Nordecuador, Südindien und Quebec. Sein bis dato neuestes Buch, wieder in Zusammenarbeit mit der Künstlerin Jackie Morris, heißt *The Book of Birds: A Field Guide* (2026) und stellt eine Art poetisches Vogelbestimmungsbuch dar, in dem 49 gefährdete britische Vögel porträtiert werden.

Seine Bücher haben bereits mehrere Literaturpreise gewonnen. *Underland* wurde 2019 mit dem Wainwright Prize ausgezeichnet. Dieser Preis ist nach dem britischen Reiseführer-Schriftsteller Alfred Wainwright (1907-1991) benannt und beschreibt sich selbst als „UK’s foremost awards celebrating nature, conservation, and environmental writing“ (The Wainwright Prizes o. J.). Die deutsche Übersetzung hat außerdem den NDR Kultur Sachbuchpreis erhalten (NDR o. J.).

4.2 Die Übersetzer

Underland wurde im Team übersetzt, von den deutschen Übersetzern Andreas Jandl und Frank Sievers. Diese wurden mit bereits fünf Übersetzungen Macfarlanes beauftragt, nämlich *Karte der Wildnis* (2015b), *Alte Wege* (2016), *Im Unterland* (2019b), *Hohlweg* (2020) und *Sind Flüsse Lebewesen?* (2025b). Beide übersetzen aus dem Englischen und Französischen und haben schon Erfahrung beim Übersetzen anderer Nature Writer wie etwa J. A. Baker oder Roger Deakin.

Frank Sievers wurde 1974 geboren und hat Literaturübersetzen in Düsseldorf, Paris und Nantes studiert. Andreas Jandl, geboren 1975, hat Theaterwissenschaften, Anglistik sowie Romanistik in Berlin und Montreal studiert. Beide sind in Berlin als Literaturübersetzer für

Englisch und Französisch tätig. 2017 erhielten Jandl und Sievers für ihre Übersetzung von Bakers *The Peregrine* den Christoph-Martin-Wieland-Übersetzerpreis, der in diesem Jahr unter dem Thema „Reise- und Naturbeschreibung“ stand. Laut der Jury für den Preis sei *The Peregrine* „ein Klassiker der philosophisch-literarischen Naturbetrachtung, prägend für das bis heute fruchtbare Genre des ‚nature writing‘.“ (MWK Badem-Württemberg 2017). In der Dankesrede spricht Sievers auch über ihre Zusammenarbeit. So sei das Buch ihr erstes gemeinsames Projekt gewesen und beide hätten zwei grundverschiedene Übersetzungsansätze:

hier die barocke, ausladende Sprache, die das Pathos nicht scheut und in die Hinterzimmer der deutschen Sprache steigt – dort die schlichte Eleganz, das stilsichere Vermeiden von Klischees, das umsichtige Jonglieren mit Wörtern und Wendungen –, aber genau aus dieser explosiven Mischung entstehen unsere Texte“ (Jandl & Sievers 2017).

Gerade aus diesen Unterschieden zwischen ihnen und den vielen daraus resultierenden Diskussionen würden neue Lösungen entstehen.

Für das Übersetzen von *The Wild Places* (2007) und *The Old Ways* (2012), die 2015 und 2016 bei Matthes & Seitz erschienen, haben Sievers und Jandl dank Unterstützung des Deutschen Übersetzerfonds Macfarlane persönlich in Großbritannien am Hieronymustag 2015 besuchen können. Im Laufe einer einwöchigen Tour konnten sie einige der Landschaften sehen, die Macfarlane in seinen Büchern beschreibt, sowie sich persönlich mit dem Autor austauschen (Sievers 2015). Anlässlich des NDR-Kultur-Sachbuchpreises hat sich Macfarlane auf der Social Media-Plattform Instagram bei den Übersetzern bedankt. Mit Bezug auf die Etymologie des Wortes „translate“, das auf Lateinisch „herübertragen“ bedeutet, bezeichnet er Sievers und Jandl als „the best carriers-across I can imagine, including in the way they listen intensely hard to the rhythms and sound-patterns which I, as a writer, spend far too long obsessing about in the English version“ (Macfarlane 2019d).

4.3 *Underland* / *Im Unterland*

Im Folgenden werde ich einen groben Überblick über die Unterkapitel von *Underland* geben und auf allgemeine und wiederkehrende Themen des Buches eingehen. *Underland* ist in drei Hauptteile gegliedert, die insgesamt dreizehn Unterkapitel beinhalten. Jeder Hauptteil umfasst grob einen geographischen Bereich und hat ein übergreifendes Motiv. Der erste Teil umfasst Großbritannien und hat das Thema „Seeing“. Für den zweiten Teil „Hiding“ bereist Macfarlane Mitteleuropa, nämlich Paris, Carso in Italien und das slowenische Hochland. Der dritte und längste Teil mit dem Thema „Haunting“ führt ihn in den Norden, nach Norwegen, Grönland

und Finnland. Die drei Hauptteile werden jeweils mit einem Kapitel namens „Chamber“ bzw. „Kammer“ eingeleitet. Laut der ersten Kammer führt der Weg in das Unterland über den gespaltenen Stamm eines Eschenbaums. Der Erzähler betritt so das Unterland, das aus einem Labyrinth aus Kammern besteht, in denen Zeit und Raum anders funktionieren. In jedem der drei Kapitel geht der Erzähler in eine andere Kammer, wo auf den Stein Szenen aus dem Unterland projiziert werden, eine Art Film, in dem Personen aus verschiedenen Zeitaltern und von verschiedenen Orten auftreten.

Jedes der Unterkapitel erzählt von einem anderen Ort, von dem aus Macfarlane Zugang zum Unterland, sprich zur Welt unter der Erde, erhält. Mit Ausnahme der oben genannten Kapitel tritt er immer selbst als Erzähler in der 1. Person auf. Meist macht er die Reise in Begleitung eines oder einer Expert*in oder Privatperson, die mit der jeweiligen Gegend vertraut ist. Macfarlane untersucht im Zuge seiner Reisen unsere Beziehung zum Unterland, welche Funktionen und Bedeutungen dieses für uns hat, und wie sich diese Beziehung in Literatur und Mythologie widerspiegelt. Zusätzlich webt er immer auch Themen wie Umweltschutz und das Anthropozän ein. Je nach Kapitel und Thema hat das Buch manchmal mehr naturwissenschaftliche Züge, wenn es zum Beispiel in Kapitel 3 um das Erforschen von Dunkler Materie geht, oder aber es kippt mehr ins Geschichtliche, wie etwa bei Kapitel 7, das sich mit der Verbindung von Trauma und Landschaft beschäftigt. Kapitel 5 über das Erforschen der Pariser Katakomben liest sich mehr wie ein abenteuerlicher Reisebericht. Häufig werden auch Gespräche und Interviews mit seinen Begleiter*innen dokumentiert. Im Fokus steht dabei stets unsere Beziehung zum Unterland, das laut Macfarlane für den Menschen drei Hauptfunktionen erfüllt: „Es soll Kostbares schützen, Wertvolles hervorbringen, Schädliches entsorgen⁴.“ (Macfarlane 2019a: 16). Um zu verstehen, wie manche unterirdische Landschaften entstanden sind, muss man mit den Messgrößen der *deep time*, wie es auch im Untertitel des Buches heißt, arbeiten. Es gilt hier also in Äonen und Epochen, anstatt von Jahren und Jahrhunderten zu denken. Somit rückt Macfarlane die Existenz des Menschen in eine ganz andere Perspektive – verglichen mit dem Alter der Erde, existiert der Homo sapiens nur den Bruchteil einer Sekunde, und dennoch hat er es in dieser kurzen Zeit zustande gebracht, dem Planeten einen irreparablen Schaden zuzufügen.

⁴ „The same three tasks recur across cultures and epochs: to shelter what is precious, to yield what is valuable, and to dispose of what is harmful. Shelter (memories, precious matter, messages, fragile lives). Yield (information, wealth, metaphors, minerals, visions). Dispose (waste, trauma, poison, secrets). Into the underland we have long placed that which we fear and wish to lose, and that which we love and wish to save.“ (Macfarlane 2019b: 8)

Von Philip Larkin stammt der berühmte Satz, dass es ‚die Liebe ist, die von uns überlebt‘. Leider nein. Was von uns überlebt, sind Plastik, Schweineknochen und Blei-207, das stabile Bleiisotop am Ende der Zerfallsreihe des radioaktiven Uran-235. (Macfarlane 2019a: 96)

In diesem Zusammenhang fällt auch immer wieder der Anthropozän-Begriff, also das vom Menschen dominierte Zeitalter, in dem der Planet nachhaltig von den Handlungen des Menschen verändert wird, angefangen von Veränderungen in der Luftzusammensetzung bis zum sogenannten sechsten Massensterben.

Das erste Unterkapitel „Abstieg“ bietet eine thematische Einleitung, in der Macfarlane erklärt, warum er über das Unterland schreibt und warum dies gerade jetzt wichtig ist. Meistens würden wir Menschen nur ungern mit der Welt unter unseren Füßen zu tun haben, sei sie doch ein Symbol für alles Abscheuliche; für Dinge, über die man lieber nicht sprechen will. Das würde sich auch in unserer Sprache niederschlagen, in welcher Begriffe, die man mit der Tiefe assoziiert, negativ konnotiert sind. Man kann „niedergeschlagen“ oder „am Boden zerstört sein“, während „erhaben“ positiv besetzt ist. Gerade im Anthropozän sei es aber laut Macfarlane wichtig, sich Gedanken über das Unterland zu machen, bzw. würden wir ohnehin durch den Klimawandel früher oder später dazu gezwungen werden. Aufgrund der durch die Erderwärmung verursachte Eisschmelze werden verschlossene Stoffe wieder freigesetzt, seien es Methangas oder gefährliche Sporen. Hier spricht er auch erstmals vom oben erwähnten Konzept der geologischen Zeit, die in viel größeren Zeitsprüngen rechnet, als wir für unsere eigene Geschichte gewohnt sind. Macfarlane betont, dass die Bewusstmachung unserer kurzen Existenz auf Erden nicht als Ausrede dienen soll, alles als bedeutungslos zu betrachten und den Planeten berauben. Vielmehr soll das Denken in geologischer Zeit uns dabei helfen, uns als Teil eines Netzwerkes zu verstehen. Wir sollen auf lange Sicht denken und überlegen, welches Erbe wir hinterlassen wollen, und zwar nicht nur der unmittelbar nächsten Generation. Aus dieser neuen Perspektive wird die Welt „wieder merkwürdig lebhaft und vielseitig. Eis atmet. Gestein hat Gezeiten. Berge folgen Ebbe und Flut. Felsen pulsieren.“ (Macfarlane 2019a: 27)

Geschichten über das Unterland sind bei weitem keine neue Erfindung. Laut Macfarlane kommt die Unterwelt in allen Mythologien vor, sei es beim Gilgamesch-Epos, in der griechischen Mythologie oder bei den Geschichten der Sami. Schon Neandertaler waren vom Unterland fasziniert, wie die Existenz vieler Höhlenmalereien beweist.

Nach dieser Einleitung beginnt der erste Hauptteil namens „Sichtbar“, wo Macfarlane an drei Orten in Großbritannien unterwegs ist. Im Unterkapitel „Begräbnis“ reist er nach Somerset zu den Mendip Hills, einer Hügellandschaft aus verkarstetem Kalkstein, wo viele Gräber aus der Bronzezeit erhalten geblieben sind. Hier setzt sich Macfarlane mit Begräbnisriten

auseinander, sowie dem Höhlenwandern als Freizeitbeschäftigung in Großbritannien. Er erzählt von Fällen, in denen dieses Hobby, das zur Obsession werden kann, zum Tod geführt hat. Das dritte Unterkapitel „Dunkle Materie“ ist womöglich das naturwissenschaftlichste. Macfarlane besucht die Boulby-Mine in Yorkshire, wo sich mehr als 800 Meter unter der Erde ein Forschungslabor befindet, in welchem zu schwarzer Materie geforscht wird. Spezifisch geht es um WIMPs (*weakly interacting massive particles*), die nur in beträchtlicher Tiefe untersucht werden können, wo sie von kosmischer Strahlung abgeschirmt sind. Hier ist auch zum ersten Mal genauere Rede vom Begriff „Anthropozän“. Macfarlane geht genauer auf den Entstehungskontext davon ein, sowie auf mögliche Definitionen und Zeitabgrenzungen. Obwohl er einige Probleme mit dem Begriff identifiziert, weist Macfarlane auch daraufhin, dass der Begriff des Anthropozän dabei helfen würde, unsere Selbstwahrnehmung als Menschen in Frage zu stellen, indem er uns einlädt, in die weite Zukunft bzw. unsere Gegenwart aus Sicht der Zukunft zu sehen, eine „Paläontologie der Gegenwart“ zu schaffen und über unseren Einfluss auf den Planeten genauer nachzudenken. An dieser Stelle stellt er auch die Frage, die das ganze Buch begleitet und die er vom amerikanischen Immunologen Jonas Salk übernommen hat, nämlich „Sind wir gute Vorfahren?“. Im letzten Kapitel des ersten Teils geht Macfarlane mit dem Mykologen Merlin Sheldrake in den Epping Forest bei London. Dort ist er ausnahmsweise nicht persönlich unter der Erde. Es geht nämlich um Pilze, die die Kommunikation und den Ressourcenaustausch zwischen Bäumen ermöglichen und ein Netzwerk bilden, das von Mykolog*innen umgangssprachlich als „wood wide web“ bezeichnet wird. Die Forschungsergebnisse der letzten Jahre in Bezug auf Pilze und generell zum Ökosystem Wald haben viele Konzepte und Kategorien in der Biologie sowie unser herkömmliches Naturverständnis über den Haufen geworfen. Sheldrake warnt davor, zu sehr unser Verständnis von Gesellschaft und Politik als Framework zu verwenden, um die Beziehungen zwischen Pflanzen und Pilzen zu verstehen. Diese lassen sich weder durch Konzepte des freien Marktes und Wettbewerbes oder durch einen Sozialismus, in dem Pilze aus purer Fürsorge mit anderen Pflanzen kooperieren würden, erklären. In Wirklichkeit ist der Wald als kooperatives System um einiges komplexer und erfordert das Denken in komplett neuen Bahnen. Sheldrake und Macfarlane sind sich einig, dass unsere Sprache momentan nicht ausreicht, um unsere Umwelt zu beschreiben, es brauche eine „grammar of animacy“, wie sie die Ethnobotanikerin Robin Wall Kimmerer in *Braiding Sweetgrass* (2013) postuliert, also eine Sprache, die auch Naturphänomenen wie Flüssen eine Belebtheit und Handlungsmacht zuschreibt.

Der zweite Hauptteil „Versteckt – Europa“ beginnt in Frankreich in den Pariser Katakomben. Macfarlane erkundet den Untergrund von Paris, der von vielen *cataphiles* (wörtl.

„Liebhaber der Katakomben“) – wie die Urban Explorer der Pariser Minen und Katakomben genannt werden – erschlossen worden ist und nicht nur Grabkammern, sondern auch versteckte Räume und Kammern mit unterschiedlichen Funktionen auf verschiedenen Ebenen enthält, so dass sich beinahe ein zweites, unterirdisches Paris bildet. Geführt wird Macfarlane von einer Frau, die nur unter Pseudonym auftreten darf, da das Erkunden der Katakomben eigentlich illegal ist. Macfarlane erzählt auch von Walter Benjamin, der in seinem unvollendeten, fast tausend Seiten langem *Passagenwerk* eine nicht-lineare Geschichte der Stadt erzählen wollte, in dem er unter anderem auch das unterirdische Paris beschreibt. Das ambitionierte Projekt konnte aber nie abgeschlossen werden, da sich Benjamin auf der Flucht vor den Nazis selbst das Leben nahm. Macfarlane spricht auch generell von der Vertikalität von Städten. Diese erstrecken sich nicht nur in die Breite, sondern auch in die Tiefe und Höhe, und das zunehmend mit dem technologischen Fortschritt der letzten Jahrzehnte.

Das sechste Unterkapitel führt Macfarlane nach Italien, wo er dem Timavo, einem teils unterirdischen Fluss folgt. Auch hier erzählt er von Höhlenforschern und Höhlentauchern, die für ihre Leidenschaft ihr Leben gelassen haben. Er nimmt das Kapitel auch als Anlass, um auf die griechische Mythologie zu kommen, in welcher es mehrere unterirdische Flüsse wie den Cocytus oder den Styx gibt. Mit seinem Begleiter besucht er in Duino außerdem ein Mithräum, also ein unterirdischer Tempel, der dem römischen Sonnengott Mithras huldigen soll. Für diesen gab es in der Antike einen geheimen Kult, dem nur Männer beitreten durften.

Zu Fuß geht er weiter nach Slowenien, wo er im siebten Unterkapitel die julischen Alpen erreicht. Macfarlane erforscht hier die Verbindung von Trauma und Landschaft. Mehrere Stellen in der Landschaft erscheinen ihm Unheil verkündend, so als ob sie die in ihnen begangenen Gräueltaten speichern und die Erinnerung daran verstärken würden. Die Karstlandschaft eignete sich aufgrund ihrer geologischen Beschaffenheit für Kriegshandlungen, und noch heute sind Spuren des zweiten Weltkriegs zu finden. Macfarlane beschäftigt sich vor allem mit dem Foibe-Massaker, wo jugoslawische Partisanen Kriegsverbrechen an der ansässigen Bevölkerung verübten. Opfer wurden erschossen oder lebendig in Karsthöhlen („Foibe“) gestoßen.

Der dritte und längste Teil führt nach Norwegen, Grönland und Finnland. Im achten Kapitel „Rote Tänzer“ sinniert Macfarlane über Höhlenmalereien, ihre Entstehungsumstände und Bedeutung. Er besucht den Kolhellaren, eine Höhle auf der norwegischen Insel Moskenesøya, an deren Wänden sich rote tanzende Figuren befinden. Die Höhle ist auch mit modernen Mitteln nur schwer zu erreichen, deshalb stellt er sich hier im Besonderen die Frage, warum Menschen vor mehr als 2000 Jahren sich für Malereien dorthin gewagt haben.

Für das nächste Unterkapitel „Die Kante“ reist Macfarlane weiter nördlich zur Insel Andøya, wo er einen norwegischen Fischer und Aktivisten trifft. Unternehmen wollten um die Insel herum seismische Sprengungen verwenden, um nach möglichen Ölvorkommen zu suchen, was aber einen beträchtlichen Schaden für das Ökosystem bedeutet hätte. In diesem Abschnitt geht es um den Konflikt der norwegischen Identität. Norwegen, das für seine schöne Natur und für seinen Wohlstand bekannt ist, verdankt letzteren hauptsächlich dem Erdöl, jedoch schadet dieses früher oder später dem Ökosystem – so widersprechen sich zwei wesentliche Bestandteile der norwegischen Identität.

Im zehnten Unterkapitel „Das Blau der Zeit“ begibt sich Macfarlane nach Grönland, wo er mit einer Gruppe den Apusiajik-Gletscher begeht. Dort ist der Klimawandel so sehr wie kaum anderswo sicht- und spürbar. Die Eisschmelze hat unmittelbare Folgen auf die grönländische Bevölkerung, vor allem auch auf die psychische Gesundheit. Wissenschaftlich umrahmt wird das Kapitel von Paläoklimatologie, Glaziologie und Eiskernforschung. Eis habe ein Gedächtnis und fungiere als Speichermedium, das beispielsweise Auskunft über die Temperaturen der letzten Jahrtausende geben kann, über Vulkanausbrüche und Sonneneinstrahlung. Das Alter des Eises sowie die Unmöglichkeit und Wildheit der Gletscherlandschaft machen es Macfarlane schwer, Worte zu finden; lassen Sprache und Schreiben bedeutungslos und plump erscheinen. Gleichzeitig nimmt er das Eis als Anlass, um über das Anthropozän zu schreiben. Der Begriff kommt ihm fast arrogant vor, impliziere er doch, der Mensch würde über die Erde herrschen können. Nichtsdestotrotz, obwohl die Menschheit im Vergleich zum Eis so jung ist, hat sie es in ihrer kurzen Anwesenheit in der Erdgeschichte geschafft, massive Zerstörung anzurichten.

Das folgende Unterkapitel führt Macfarlane in den Osten Grönlands, zum Knud-Rasmussen-Gletscher, wo er Gletscherkalbungen beiwohnt und sich auch einmal in eine Gletschermühle abseilt. Bei einer Kalbung kommt ein Stück Eis hervor, das so alt ist, dass es eine tief-schwarze Farbe angenommen hat, sodass Macfarlane es in seiner Fremdheit als „obszön“ und „etwas Furchtbares“ empfindet. Er sinniert außerdem weiter über Eis, das sich jeglicher Kategorisierung entzieht, im allgemeinen und wissenschaftlichen Sinne. Eis sei „Gestaltwandler und Zustandswechsler“ (Macfarlane 2019a: 456). Während es in populärer Vorstellung lange als unbeweglich und starr galt, verbinden wir Eis dank der Erderwärmung jetzt mit schneller Bewegung. Er berichtet außerdem, in seiner Recherche immer wieder Gletscher- und Eisgeschichten von indigenen Kulturen gelesen zu haben. Ein wiederkehrendes Motiv ist der Reisende, der durch das Eis fällt, tot geglaubt wird, aber dann doch auf eine wundersame Weise zurückkehrt – ähnlich wie Viren und Bakterien, die durch die Eisschmelze jetzt wieder zum Leben erweckt werden.

Die letzte Etappe der Reise bringt Macfarlane in den Südosten von Finnland, zum Endlager Olkiluoto. Dort sollen in ca. 400 Meter Tiefe radioaktive Abfälle entsorgt werden – ein „Experiment in posthumaner Architektur“ (Macfarlane 2019a: 461), wie Macfarlane es bezeichnet. Seitdem der Mensch Atommüll produziert, ist es ihm nicht gelungen, ein zufriedenstellendes System für dessen Entsorgung zu entwerfen, deswegen werden die Abfälle vergraben und in mehrere Metallschichten gehüllt. Macfarlane verweist hier auf das Kalevala, das finnische Nationalepos, in welchem er einige Parallelen mit der Gegenwart sieht, und das davor warnt, zu tief in die Erde zu graben. Das Lager wirft auch die Frage auf, der sich das Feld der Atomsemiotik widmet – wie kann man Menschen in den nächsten Jahrhunderten oder Jahrtausenden verlässlich davor warnen, diese Kammern jemals wieder zu öffnen?

Im abschließenden Kapitel des Buches „Aufstieg“ ist Macfarlane wieder in England und geht mit seinem 4-jährigen Sohn im Wald spazieren. Er versucht die Welt durch die Augen seines Sohnes wahrzunehmen. Während einer Pause bei einer Quelle stellt er sich die mögliche Vergangenheit dieses Ortes vor. Im letzten Absatz überkommt Macfarlane plötzlich die Erkenntnis, dass sein Sohn eines Tages sterben wird. Die beiden legen ihre Handflächen aneinander und spiegeln somit die Illustration am Kapitelbeginn, die 9000 Jahre alte Handabdrücke auf einer Höhlenwand zeigt.

5. Übersetzungskritik nach Ammann

Das folgende Kapitel analysiert mithilfe der *scenes-and-frames semantics* sieben Textstellen, die jeweils ca. 200-250 Wörter fassen, auf die Beziehung zwischen Form und Sinn hin. Ich habe davon abgesehen, eine zufällige Auswahl an Textstellen vorzunehmen, da die Themen des Buches sehr heterogen sind und sich nicht alle gleichermaßen im Rahmen von Nature Writing behandeln lassen. Die gewählten Textstellen sollen einerseits repräsentativ für das Werk als Nature-Writing-Text sein und sich andererseits durch eine literarische Sprache auszeichnen, da Ammanns Modell sich besser dafür eignet. Deshalb habe ich Stellen vermieden, in denen allzu Wissenschaftliches oder Philosophisches behandelt wird. Auch das Beschreiben von anderen Menschen und Unterhaltungen befand ich als weniger geeignet für meine Analyse. Im Fokus stehen also Stellen, die einerseits Landschaftsbeschreibungen beinhalten und andererseits durch einen literarischen Stil geprägt sind. Was genau als „literarisch“ oder „Literatur“ gilt, kann nicht tiefergehend untersucht werden, da dies den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, jedoch mache ich einen oberflächlichen Exkurs, um den Begriff für den Zweck der Analyse festzulegen.

Eicher und Wiemann (2001: 27ff.) machen den Literaturbegriff an bestimmten typischen literarischen Verfahrensweisen fest. Davon stellen sie drei übergreifende Verfahrensweisen fest, nämlich (1) Verfremdung, (2) Autofunktionalität und das (3) Vorherrschen von Konnotationen. (1) Verfremdung meint das Verwenden von einer Sprache, die sich von der Alltagssprache unterscheidet, indem sie ungewöhnliche Bilder evoziert und Vergleiche macht. So wird den Leser*innen signalisiert, dass es sich um eine besondere Sprache handelt. (2) Autofunktionalität besagt, dass in literarischen Texten die „Formseite einer Botschaft über ihren Inhalt dominiert“, was aber nicht bedeutet, dass der Inhalt irrelevant ist, sondern einfach, dass die formale und sprachliche Seite des Textes tendenziell wichtiger ist (Eicher und Wiemann 2001: 29). Laut Eicher und Wiemann würde Intertextualität ebenfalls eine Erweiterung der Autofunktionalität darstellen. Intertextualität beschreibt, dass Texte sich immer auf andere Texte beziehen, explizit oder implizit. (3) Das Vorherrschen von Konnotationen bedeutet, dass literarische Texte Mehrdeutigkeiten produzieren. Im Gegensatz zu wissenschaftlichen Texten, wo Eindeutigkeit wichtig ist, spielen literarische Texte mit Mehrdeutigkeiten und sollen Leser*innen bewusst dazu bewegt werden, selbst Konnotationen und Assoziationen beim Lesen zu aktivieren (Eicher und Wiemann 2001: 30f.).

Zusammenfassend gesagt unterscheidet sich Literatur von Alltags- und Umgangssprache durch einen besonderen, teilweise ungewöhnlichen Sprachgebrauch. Sie legt größeren Wert

auf Form als auf Inhalt, sie bezieht sich auf andere Texte und sie produziert Mehrdeutigkeiten und spielt mit Konnotationen.

5.1 Die Feststellung der Translatfunktion

Ammanns Übersetzungskritik sieht vor, dass für sowohl Translat als auch Ausgangstext die Funktion im Vorfeld festgestellt werden muss. Die Funktion wird ermittelt durch eine kurze Analyse von der Selbstpräsentation des Werkes, das heißt Covergestaltung und Klappentext, sowie durch das Untersuchen von Verlag und Rezeption des Buches.

Sowohl das Cover (s. Abb. 1 im Anhang) als auch der Buchrücken von *Im Unterland* stechen mit den grellen Farben sofort ins Auge und stehen im Kontrast zum Titel, da man sich unterirdische Welten doch eher dunkel und farblos vorstellt. Die leuchtend roten und orange-gelben Töne scheinen eine Warnung auszusprechen. Als Hintergrund dient das Gemälde „Nether“ vom englischen Künstler Stanley Donwood, das einen von blätterlosen Bäumen gesäumten Weg zeigt, an dessen Ende eine Art dunkelgelbes Licht zu sehen ist. Laut Donwoods eigener Aussage soll dieser den letzten Anblick darstellen, den man vor dem Hochgehen einer Atombombe sieht (Macfarlane 2019c). Die Innenseite des Covers ist ausgefüllt mit einem Schwarz-Weiß-Bild von Sedimentgesteinen (s. Abb. 2 im Anhang), das einen Hinweis auf den geologischen Charakter des Buches gibt. Der kurze Haupttitel „Im Unterland“ gibt nicht sofort Auskunft darüber, ob sich hier um ein Sachbuch oder einen Roman handelt. Erst das Lesen des kleiner geschriebenen Nebentitels „Eine Entdeckungsreise in die Welt unter der Erde“ macht klar, dass es sich hierbei nicht um Fiktion handelt. Es klingt eher nach einem Reisebericht oder dem Titel eines Dokumentarfilms. Der Name des Autors ist im Vergleich zum Titel sehr klein gedruckt, der Verlag scheint also davon auszugehen, dass Leser*innen das Buch nicht nur aufgrund des Autornamen interessant finden würden.

Ebenfalls ins Auge sticht rechts unten am Cover das Logo des Penguin-Verlags, einem der bekanntesten Verlage in der westlichen Welt. Das Verlagsprogramm von Penguin hat keine ausgeprägten Schwerpunkte, die Größe des Verlags zeugt aber von einem gewissen Bekanntheitsgrad des Autors. *Im Unterland* ist das erste von Macfarlanes Büchern, das beim Penguin-Verlag erschienen ist, seine anderen Werke wurden unter anderem beim Ullstein-Verlag und bei Matthes & Seitz Berlin publiziert. Matthes & Seitz ist, wie in Kapitel 2.4 erwähnt wurde, einer der führenden Verlage beim Publizieren von Nature Writing.

Der Klappentext (s. Anhang) gibt weitere Hinweise zum Zielpublikum des Buches. *Im Unterland* wird als „großartige Entdeckungsreise“ bezeichnet, was das Buch nach einer

abenteuerlichen Reiseerzählung klingen lässt. Macfarlane wird als „preisgekrönter britischer Autor“ beschrieben, um eine Legitimierung für das deutschsprachige Zielpublikum zu erreichen, das von diesem Autor eventuell noch nie gehört hat. Eine kurze Aufzählung ausgewählter Orte verspricht Reisen in mehrere Länder. Die Beschreibung „das Wechselspiel zwischen Mensch, Natur und Landschaft“ signalisiert den Leser*innen, dass nicht nur Erlebnisse geschildert werden, sondern auch abstrahierte Überlegungen zur Beziehung von Mensch und Umwelt angestellt werden. Der letzte Satzteil „als Mahnung, was wir zu verlieren drohen“ legt die Vermutung nahe, dass im Buch die Klimakrise thematisiert werden wird und spezifisch das Wort „Mahnung“ gibt Hinweis auf den appellativen Charakter des Buches.

Auf der Innenseite des Buches wird Robert Macfarlane vorgestellt. Die Beschreibung „einer der bedeutendsten Naturschriftsteller der Gegenwart“ betont noch einmal den Bekanntheitsgrad von Macfarlane und gibt auch eine annähernde Genrebeschreibung. Sein Stil wird als „einführend-poetisch“ eingestuft. Das die Leser*innen wissen lässt, dass es sich hier nicht um ein reines Sachbuch mit objektiv-wissenschaftlicher Perspektive handelt, sondern dieses auch einen emotional-lyrischen Zugang zum Thema hat. Schlussendlich erwähnt der Text, dass das Buch den NDR-Sachbuchpreis erhalten hat, was bedeutet, dass Macfarlane auch außerhalb Großbritanniens Anerkennung erfährt.

Der Name Robert Macfarlane wird dennoch den meisten deutschsprachigen Leser*innen kein Begriff sein, außer sie haben ein spezielles Interesse an Reise- und Naturliteratur. Geht man in einer Buchhandlung zur Sparte mit Naturthemen, lässt sich Macfarlane häufig dort vorfinden. Bei seinen ersten Büchern ist die deutsche Übersetzung teilweise erst im Abstand einiger Jahre erschienen (bei *The Old Ways* beispielsweise erst vier Jahre nach Erstveröffentlichung). Seine letzten drei Bücher sind jedoch fast zeitgleich in Übersetzung erschienen. Das deutet auf einen wachsenden Erfolg und Bekanntheitsgrad hin. Auf der deutschen Penguin-Webseite wird Macfarlane als „einer der bedeutendsten Naturschriftsteller der Gegenwart“ vorgestellt, der in einer zugleich „einführend-poetischen“ und „präzisen Sprache“ über Landschaften, Natur und die Beziehung des Menschen dazu schreibt (Penguin Random House Verlagsgruppe 2026).

Insgesamt präsentiert sich *Im Unterland* nicht explizit als ein Nature-Writing-Buch, mit der Ausnahme auf den Hinweis „Naturschriftsteller“, sondern eher als Reisebericht mit ökokritischer Perspektive. Die intendierte Leserschaft für Reiseliteratur schätze ich tendenziell auf ein eher älteres Zielpublikum ein, das vermutlich entweder einen höheren Bildungsgrad hat oder speziell an Themen des Buches interessiert ist. Es ist anzuzweifeln, ob eine Person ohne Interesse an Umwelt, Landschaftserkundungen oder Geologie ein über 500 Seiten langes Buch dazu

lesen würde. Wenngleich das Buch im Klappentext spannend und abenteuerlich wirkt, ist Unterhaltung nicht dessen Hauptfokus. Es zielt eher auf Bildung ab, will eine Diskussion zu wissenschaftlichen und Umweltthemen in Gang setzen und die Leser*innen zum Reflektieren bewegen. Gleichzeitig stellt das Buch einen hohen Anspruch auf literarischen Stil und verspricht, auf sowohl wissenschaftliche als auch einfühlsame Art über sein Thema zu berichten.

5.2 Die Feststellung der intratextuellen Translatkohärenz

Stelle 1a:

1	Der Weg ins Unterland führt durch den gespaltenen Stamm einer alten Esche. Spätsommerliche Hitzewelle, schwere Luft. Bienen brummeln behäbig über Graswiesen. Gold reifen Getreides, Grün frischer Heureihen, Schwarz der Krähen auf Stoppelfeldern. Irgendwo unten, wo der Boden sich absenkt, brennt ungesehen ein Feuer, eine
5	Säule aus Rauch. Ein Kind wirft Steine in einen Metalleimer, Stein für Stein, <i>klong, klong, klong</i> . Den Feldweg entlang, vorbei an einem Hügel im Osten, gezeichnet von neun runden Hügelgräbern, wie Wirbel eines Rückgrats. In einer Wolke schimmernder Fliegen drei Pferde, stockstill bis auf das Schweifschlagen, Kopfschütteln.
10	Über den Tritt in der Kalksteinmauer, am Bach entlang zur überwucherten Senke, aus der sich die alte Esche erhebt. Die Krone schwingt sich himmelwärts ins Wetter. Die moosigen Äste hängen tief. Die Wurzeln reichen weit nach unten.
15	Rauchschwalben jagen flatterfähnchenhaft über Wiesen. Auf halber Höhe kreuzen die Mehlschwalben. Ein Schwan fliegt weit oben auf knarrenden Flügeln nach Süden. Diese Oberwelt ist wunderschön.
20	Wo der Eschenstamm ins Erdreich übergeht, teilt sich die Borke zu einem schrundigen Spalt, gerade groß genug, dass man ins Innere des Baumes steigen kann – und hinab ins hohle Dunkel darunter fällt. Die Ränder glatt gerieben von den Menschen, die schon hier hineingekrochen und durch die alte Esche ins Unterland gelangt sind. Unterhalb der Esche entfaltet sich ein Labyrinth. Hinab durch Wurzelwerk in einen steinernen Gang, weiter steil nach unten. Die Farben verdämmern ins Graue, Braune, Schwarze. Kalte Luft drängt vorbei. Die Decke ist fester Fels, massive Materie. Die Oberwelt ist kaum vorstellbar. (Macfarlane 2019b: 11f.)

Die erste ausgewählte Stelle stammt aus dem Anfang des Buches, dem Kapitel „Erste Kammer“. Die drei „Kammer“-Kapitel sind nicht von Macfarlane erlebte und erzählte Reisen, sondern symbolische Einführungen in die kommenden Kapitel. Sie sind immer im Passiv geschrieben und Macfarlane kommt als „ich“ nicht im Text vor. Stelle 1a gibt eine Wegbeschreibung in das Unterland. Auffällig an der Syntax sind die vielen elliptischen Sätze, die mit ihrer stichwortartigen Form der Textstelle den Anschein von Feldnotizen eines Naturforschers verleihen, wenngleich Feldnotizen für gewöhnlich nicht poetisch formuliert sind. Die restlichen Sätze sind entweder sehr geradlinig aufgebaut, nach dem Muster Subjekt – Prädikat, oder sie beginnen stattdessen mit einer Lokalbestimmung („Irgendwo unten, ...“, „Auf halber Höhe...“, „Unterhalb

der Esche...“). Mit ihren zahlreichen Stil- und Klangfiguren weist die Stelle einen poetischen Sprachgebrauch auf. Ein paar Wörter stechen hervor, entweder weil sie etwas selten und ungewöhnlich sind oder weil sie aus einem gehobenen, poetischen Register stammen. Zu ersterer Kategorie gehören etwa „behäbig“, „schrundig“, „Tritt“, und „knarrend“, um Flügelschläge zu beschreiben. Zu letzterer Kategorie gehören beispielsweise „Stoppelfelder“, „himmelwärts“, „verdämmern“. Die Komposita „spätsommerlich“ und „flutterfähnchenhaft“ tragen ebenfalls zur poetischen Sprache bei.

Da der Werktitel sofort im ersten Satz eingebaut ist, erfährt man einen direkten Einstieg in die Thematik des Buches. Gleichzeitig stellt er einen unerwarteten Anfang für ein Sachbuch dar und könnte genauso gut in eine Alice-im-Wunderland-Geschichte einleiten. „Unterland“ als einer der zentralen Begriffe dieses Buches ist ein interessantes Wort. Sowohl Duden als auch DWDS definieren das Unterland als „tiefer gelegener Teil eines Landes“, also im Sinne von Flach- oder Tiefland und nicht, um den Raum unter der Erde zu benennen. Jedoch hat das Deutsche keine adäquate Bezeichnung (in Form eines einzelnen Substantivs), um unterirdische Räume zu benennen (DWDS 2026a, Duden 2026a). Sowohl „Unterwelt“ als auch „Untergrund“ haben andere Bedeutungen und Konnotationen. Bei „Unterland“ handelt es sich nicht um einen Neologismus, weil das Wort in einer anderen Bedeutung schon existiert, jedoch wird dafür eine neue Bedeutungsebene geschaffen.

Der nächste Absatz situiert uns näher in Zeit und Ort. Die zweiten und vierten Sätze sind keine Hauptsätze, sondern in einem stichwortartigen, ellipsenhaften Stil gehalten. Im Frame „Bienen brummeln behäbig“ kommt eine Alliteration zum Einsatz. „Behäbig“ ist ein ungewöhnliches, eher älter anlütendes Wort. Gewöhnlicher wäre etwa „schwerfällig“, was aber die Alliteration brechen würde. Der Satz in Zeilen 3-4, bestehend aus einer Aufzählung, klingt durch die Verwendung des Genetivs und seinen Inhalt poetisch, als ob er aus einem bäuerlichen Heimatgedicht stammen würde. Durch Frames wie „spätsommerliche Hitzewelle“, „Gold reifen Getreides“, „Heureihen“ entsteht die Scene eines Spätsommers zur Erntezeit.

Im nächsten Satz wird die harmonische Scene mit Feuer und Rauch gebrochen. Das Wortfeld der Geologie, das in diesem Buch eine große Rolle spielt, wird nun mit den Frames „Metall-, und „Stein für Stein“ eröffnet. Das Geräusch eines Steins bzw. mehrerer Steine wird lautmalerisch durch das Frame „klong, klong, klong“ abgebildet. Der Satz in Zeile 6 hat mit den Frames „den Feldweg entlang“ und „Hügel im Osten“ einen legendenhaften Charakter. Dazu tragen auch die „neun runden Hügelgräber“ bei, da Neun eine wichtige Zahl in der europäischen Mythologie und Volkskunde ist. Die Erwähnung von Hügelgräbern, die wie Rückenwirbel aussehen, steht im Kontrast zur friedlichen Scene am Anfang des Buches. Als nächstes

werden ein Fliegenschwarm und drei Pferde beschrieben. Dabei ist der Blickwinkel interessant, denn die Fliegen werden vor den Pferden erwähnt und mit dem positiv besetzten Wort „schimmernd“ beschrieben, auch wenn uns normalerweise Pferde mehr erwähnenswert in einer Landschaftsbeschreibung erscheinen würden. Das Verwenden zweier Nominalisierungen („Schweifschlagen, Kopfschütteln“) mit der gleichen Silbenanzahl verleiht dem Satz eine Rhythmisierung.

Bis jetzt ist noch kein Erzähler aufgetreten, aber durch die Präpositionen „entlang“ und „vorbei“ bekommt man den Eindruck, dass jemand unterwegs ist. Der Weg führt über einen „Tritt“ in einer Kalksteinmauer. Die Verwendung des Wortes „Tritt“ ist hier etwas ungewöhnlich, und beim ersten Lesen ist nicht sofort klar, was damit gemeint ist. Laut DWDS kann ein Tritt ein „niedriges Gestell mit zwei oder drei Stufen“ (DWDS 2026b) sein, somit könnte es sich also um eine Art Leiter handeln, mithilfe welcher man über die Mauer gelangt. Der geologische Blickwinkel fällt hier wieder auf, denn in den meisten Texten würde man nicht spezifizieren, dass es sich um eine Mauer aus Kalkstein handelt. Die Frames „überwucherte Senke“ und „alte Esche“ lassen die Szene einer eher wild belassenen und schon lange bestehenden Landschaft entstehen. Im nächsten Satz ist interessant, dass die Esche ihre „Krone schwingt“, ein aktives Verb, das dem Baum eine gewisse Handlungsfähigkeit zuschreibt. Das Frame „himmelwärts ins Wetter“ wirkt durch die Verwendung von „Wetter“ als Metapher für den Himmel poetisch und impliziert eine gewisse Größe und Wucht der Äste. Die tiefhängenden, „moosigen Äste“ und langen Wurzeln verstärken das Bild eines alten und wildbelassenen Baumes.

Bevor der Abstieg ins Unterland beginnt, wird noch einmal der Blick nach oben gerichtet, wo mehrere Vögel zu beobachten sind. Rauchschwalben fliegen „flutterfähnchenhaft“ – eine bildliche Beschreibung, die die Schnelligkeit und den flüchtigen Eindruck der Tiere betont. Eine Ebene unter diesen „kreuzen die Mehlschwalben“. Das Verb „kreuzen“ illustriert den dynamischen Flug der Schwalben. Auf der obersten Ebene des Luftraums fliegt ein Schwan „auf knarrenden Flügeln“. Das Partizip „knarrend“ ist hier nicht wörtlich zu nehmen, das Wort soll viel mehr die Kraftanstrengung unterstreichen, die der Schwan für den Flug aufbringen muss. Das Demonstrativpronomen im nächsten Satz („Diese Oberwelt ist wunderschön.“) gibt den Leser*innen ein Signal, dass bald über eine andere Welt gesprochen wird. Und tatsächlich, im folgenden Satz ist die Rede von einer Esche, die „ins Erdreich übergeht“ und über welche man in das Unterland gelangt. Es scheint nicht zufällig, dass gerade ein gewöhnlicher, unscheinbarer Baum das Portal ins Unterirdische darstellen soll. Dadurch wird betont, dass das spektakuläre Unterland nicht nur über Höhlen zugänglich ist, sondern überall unter uns anzufinden ist.

Unter dem Baum befindet sich ein Labyrinth. Das Motiv des Labyrinths, das sich durch das ganze Buch zieht, wird hier zum ersten Mal erwähnt. Dieses Motiv ist mythologisch aufgeladen (beispielsweise der Mythos um den Minotaurus in der griechischen Mythologie) und ist außerdem symbolisch für unsere Vorstellung des und Beziehung zum Unterland. Beides sind schwer navigierbare Räume, die uns potenziell Angst einjagen können, wenn wir uns darin verirren. Die Leser*innen werden durch „einen steinernen Gang“ geführt. Spätestens an dieser Stelle wird deutlich, dass es sich hier nicht um eine real bestehende und begehbbare Welt handelt, sondern das ganze Kapitel metaphorisch an die Themen des Werkes heranführt. Das Wurzelwerk ist das letzte Anzeichen von Leben, danach gibt es nur noch Stein. Das graduelle Verschwinden der Farben wird mit dem poetischen Verb „verdämmern“ beschrieben. In der Oberwelt ist Sommer, das Unterland ist gekennzeichnet von Kälte („kalte Luft drängt vorbei“). Durch das Verb „vorbei drängen“ wird die Luft personifiziert. Zwischen den beiden Welten befindet sich nun eine undurchdringliche Grenze, bestehend aus „fester Fels, massive Materie“. Im Frame wird mit einer Assonanz gearbeitet. Diese Grenze ist so final, dass die Oberwelt nun „kaum vorstellbar“ wirkt.

Insgesamt bietet Stelle 1a eine thematische Einführung in das Buch. Es wird die Oberwelt mit der Unterwelt kontrastiert und die verschiedenen Wahrnehmungen davon gezeigt. Leser*innen, die nicht mit Macfarlanes Stil vertraut sind und mit den Erwartungen eines Sachbuchs an *Im Unterland* herangehen, werden vermutlich überrascht sein und ihre Leseerwartungen neu kalibrieren. Macfarlane tritt als Erzähler nicht auf und gibt keine sachliche Erklärung für die Thematik des Buches. Stattdessen ist diese Stelle durch einen literarischen Stil und viele Landschaftsbeschreibungen gekennzeichnet. Der wissenschaftlichere Ansatz kommt erst in den folgenden Kapiteln.

Stelle 2a:

1	In den Mendip Hills ist gerade Heuernte, und die Luft ist erfüllt vom Duft des geschnittenen Grases. Wo das Heu zu schwarz verpackten Ballen gepresst wurde, zeigen sich schon die grünen Triebe des Spätheus im goldenen Stoppelfeld. Sean und ich laufen zusammen zu den Gräbern über der Steinbrockenhöhle, hügelauflauf durch einen Hohlweg,
5	dessen Seiten von Sohle bis Heckenspitze viereinhalb Meter aufragen. Ein Strich Goldzeisige flattert davon, ihre strahlenden Hohelieder über uns. Ich bin tief beeindruckt von den vielfältigen Farben und der Weite dieser gewöhnlichen Landschaft. Die Mendip Hills haben mir gezeigt, wie dünn die Grenze zwischen oberer und unterer Welt ist und wie schwierig es sein kann, nach unten oder nach oben zu gelangen.
10	Der Hohlweg führt zu einer Lücke in einer Steinmauer, dahinter eine Wiese, über die der warme Westwind weht. Auf der Kuppe reihen sich Hügelgräber. Sean und ich gehen über die Wiese, glücklich gemeinsam schweigend. Wir kommen zum ersten Grab und

	legen uns ins hohe Gras, den Rücken an den Rücken des Hügels gelehnt, die Sonne auf der Haut.
15	Mädesüß, Flockenblume, Skabiose. Flitternd fremd, das alles. Die Fliegen auf den Grashalmen exotisch wie Tiger – die Augen tausend rubinrote Sechsecke, die Flügel feinstes Filigran. Wir liegen so still, dass ein Grashüpfer nur Zentimeter entfernt landet und ich das Zittern seiner Unterschenkel sehen kann, als er das Bein zum Zirpen über die Deckflügel zieht. Ich denke an die Menschen, die diese Gräber errichtet und sich
20	diese Anhöhe als Begräbnisstätte ausgewählt haben. Das Bauen der Steinkisten, das Gießen der verzierten Urnen, das Verbrennen der Leichen, das Errichten der Grabhügel. (Macfarlane 2019b: 65f.)

Textbeispiel 2a ist aus dem Ende des zweiten Kapitels „Begräbnis“ genommen. Darin kommen Macfarlane und sein Freund Sean gerade aus einer unterirdischen Erkundungstour in den Mendip Hills wieder an die Oberfläche. Die Syntax ist unauffällig, die Sätze haben ähnliche Länge und Aufbau. Auffallend sind mehrere Nachstellungen. Es werden vor allem zwei Wortfelder aktiviert, nämlich einerseits Flora, Fauna und Landschaft und andererseits Begräbnis und Begräbnisriten. Was Klang- und Stilmittel betrifft, wird wieder mit vielen Alliterationen und Assonanzen gearbeitet.

Der Eigenname „Mendip Hills“ deutet schon auf die für England typische Hügellandschaft hin, die viele mit dem Land assoziieren. Beim Wort „Heuernte“ entstehen Bilder einer ländlichen und bäuerlichen Gegend. In „Duft des geschnittenen Grasses“ wird mit einer Alliteration gearbeitet. Die ländliche Scene wird verstärkt durch Frames wie „Heu zu schwarz verpackten Ballen gepresst“ und „die grünen Triebe des Spätheus im goldenen Stoppelfeld“. „Spätheu“ ist ein veralteter Begriff aus der Landwirtschaft, der sich nur noch im historischen Wörterbuch der Gebrüder Grimm finden lässt (DWDS 2026c). Es bezeichnet die zweite Mahd (von meistens drei Heumahden), die im Hochsommer stattfindet. Ein anderes, dialektal gefärbtes Wort für die Spätheu wäre „Grummet“, dies dürfte aber nur Menschen mit landwirtschaftlichem Hintergrund bekannt sein, während sich die Bedeutung von Spätheu von den zwei Wortteilen ableiten lässt. Das Frame „im goldenen Stoppelfeld“ ist poetisch und weckt Assoziationen mit ländlichen Heimatgedichten. Macfarlane und sein Freund Sean gehen nun über der Höhle, die sie vorher unterirdisch erkundet haben. Das Wort „Steinbrockenhöhle“ umschreibt den Begriff „ruckle“⁵, der weiter vorne im Kapitel erklärt wurde und nur durch diesen Kontext Sinn ergibt. Die beiden gehen den Hügel hinauf über einen Hohlweg. Der Begriff „Hohlweg“ dürfte nicht allen deutschsprachigen Leser*innen geläufig sein, es sei denn sie sind speziell an Wandern

⁵ „Ein *ruckle* ist eine Gruppe von Gesteinsbrocken, die herabgefallen sind und nun einen Gang verstellen, durch deren Zwischenräume man sich aber einen Weg bahnen kann. Ein *ruckle* ist empfindlich und unvorhersehbar. Bleibt ein solches Gebilde unbehelligt, verharrt es Zehntausende Jahre in derselben Position.“ (Macfarlane 2019b: 62)

oder Geologie interessiert. Ein Hohlweg⁶ bezeichnet einen „Weg, der sich für durch jahrhundertelange Nutzung mit Fuhrwerken und Vieh sowie abfließendes Regenwasser in das umgebende Gelände eingeschnitten hat“ (Lexikon des Agrarraums 2026). Oftmals sind Hohlwege Überreste antiker römischer Straßen, somit evoziert die Erwähnung dieser die lange Kulturschichte der Landschaft. Der Hohlweg ist von „Sohle bis Heckenspitze“ viereinhalb Meter hoch bzw. tief. „Sohle“ in diesem Kontext und in seiner fachsprachlichen Verwendung bezeichnet den Boden oder die unterste Fläche „eines Einschnittes in der Erdoberfläche oder eines unterirdischen Hohlraums“ (DWDS 2026d). Dadurch wirkt der ganze Satz etwas fachsprachlich.

Der Kontrast zum dunklen Unterland lässt die Oberwelt umso lebendiger und farbenfroher erscheinen, wie man gleich dem ersten Absatz ablesen kann. Macfarlane beobachtet einen Schwarm Goldzeisige, der „strahlende Hohelieder“ von sich gibt. Dieses Frame hat eine beinahe religiöse Konnotation, nachdem es auch ein Buch in der Bibel mit dem Namen „Hohelied“ gibt. Interessant ist auch der Begriff „Strich“ als Schwarmbezeichnung, ein eher seltener Begriff aus der Jägersprache, für einen ruhigen Zug von Vögeln (DWDS 2026e). Eine Recherche ergibt, dass Goldzeisige eigentlich in Nordamerika, nicht in Großbritannien heimisch sind (All About Birds 2026a, All About Birds 2026b). Gemeint ist sein Verwandter, der Stieglitz, auch Distelfink genannt. „Goldzeisig“ wurde vermutlich gewählt, um mit dem „Gold-“ den Sinn für Lebens- und Farbenfröhlichkeit dieser Stelle zu unterstreichen. Lexikalisch gesehen passt die Bezeichnung also zum Rest des Textes, ornithologisch bewanderte Leser*innen könnten sich jedoch daran stören. Im Kontrast zum staunenden Ton der ersten Sätze (die Absätze vor diesem Abschnitt sind in dem gleichen Ton verfasst), bezeichnet Macfarlane, das was er sieht, als eine „gewöhnliche Landschaft“ und unterstreicht damit die Subjektivität seiner Wahrnehmung, nach welcher er diese Landschaft im direkten Vergleich mit dem dunklen Unterland als besonders schön empfindet. Im nächsten Satz wird von der „Grenze zwischen oberer und unterer Welt“ gesprochen, was beinahe mythologisch klingt, wird doch dieselbe Formulierung oft verwendet, um die irdische und die Unterwelt zu bezeichnen.

Im nächsten Absatz führt Macfarlane seinen graduellen Aufstieg ins Licht und an die Oberwelt fort, indem er aus einem Hohlweg heraus, also einem noch schattigen und teils eingeschlossenen Ort, auf eine Wiese tritt, „über die der warme Westwind weht“. Dieses Frame klingt mit seiner Alliteration poetisch. Zwei Sätze weiter wird mit einer Assonanz des Buchstaben „g“ gearbeitet: „gehen über die Wiese, glücklich gemeinsam schweigend“. Dieser

⁶ Macfarlane hat gemeinsam mit dem Autor Dan Richards und Künstler Stanley Donwood 2013 dem Thema Hohlwege ein ganzes Buch gewidmet. Die Übersetzung erschien 2020, also erst nach *Im Unterland*. (Macfarlane & Richards 2014, 2020). In den Glossaren von *Landmarks* (2015a: 203) hat „holloway“ ebenfalls einen Eintrag.

Nachschub lässt eine friedliche Scene entstehen. Die Assonanz wird im nächsten Satz mit „Grab“ und „Gras“ fortgesetzt. Macfarlane und sein Freund lehnen „den Rücken an den Rücken der Hügel“. Mit der wörtlichen und übertragenen Bedeutung des Wortes „Rücken“ werden die menschliche und nicht-menschliche Welt näher aneinander gebracht.

Der nächste Absatz (ab Zl. 15) beginnt mit drei prädikatslosen Sätzen, die die Umgebung impressionistisch skizzieren. War vorher der Blick auf die weite Landschaft gerichtet, so wird der Blick jetzt verengt, sodass kleinere Details wie Pflanzen und Insekten wahrgenommen werden können. Die aufgezählten Blumen „Mädesüß, Flockenblume, Skabiose“ sind keine prototypischen Blumen und vor allem Mädesüß und Skabiose könnten deutschsprachigen Leser*innen eher unbekannt sein. In „[f]litternd fremd“ wird wieder mit einer Alliteration gearbeitet, die im Absatz fortgesetzt wird mit „Fliegen“, und „die Flügel feinstes Filigran“. „Flitternd“ ist ein eher ungewöhnlicher Ausdruck und erinnert am ehesten an „flattern“. Eine Bedeutung von „flittern“ ist laut Duden „glänzen“ oder „flimmern“ (Duden 2026b). Fliegen, die normalerweise keine mit positiven Konnotationen besetzte Tiere darstellen, erscheinen bei näherer Betrachtung exotisch, was durch das Frame „die Augen tausend rubinrote Sechsecke, die Flügel feinstes Filigran“ dargestellt wird. Rubin ist ein wertvoller Edelstein und Filigran als Substantiv beschreibt eine „Goldschmiedearbeit aus einem kunstvollen Geflecht von Gold- oder Silberdrähten“ (Duden 2026c). Die Flügel werden also einem Kunstwerk gleichgesetzt. Durch diese Wörter erhält die gewöhnliche Fliege plötzlich ein erhabenes Bild, die tausend Augen geben ihr fast einen mythologisch-fantastischen Charakter. Der Blick wird wie beim Zoom einer Kamera näher eingestellt, als Macfarlane die Bewegungen eines Grashüpfers beschreibt. Durch die detaillierte Beschreibung und die Verwendung von Fachsprache (der Grashüpfer zieht das Bein über die Deckflügel), bekommt die Stelle einen naturwissenschaftlichen Charakter. Es wird außerdem eine Assonanz mit dem Laut [z] aufgebaut („Zentimeter“, „Zittern“, „Zirpen“, „zieht“).

Wie für Macfarlanes Bücher typisch, folgt auf die Beschreibung ein Reflexionsmoment, wo er wieder zum Thema des Kapitels zurückkehrt, nämlich Begräbnis(riten). Der Satz illustriert den (urzeitlichen) Prozess eines Begräbnisses. Der Satz ist wieder ohne Prädikat und enthält eine Aufzählung von Nominalisierungen („Das Bauen der Steinkisten, das Gießen der verzierten Urnen, das Verbrennen der Leichen, das Errichten der Grabhügel.“). Durch den symmetrischen Aufbau bekommt der Satz einen gewissen Rhythmus. Nur „das Gießen der verzierten Urnen“ stört diesen Rhythmus ein wenig, weil es der einzige Aufzählungspunkt mit einem Adjektiv ist.

In Stelle 2a wird wie in Stelle 1a der Kontrast zwischen Ober- und Unterwelt klargestellt, diesmal aus der anderen Richtung, es erfolgt ein Aufstieg und kein Abstieg. Nachdem Macfarlane längere Zeit im Unterland verbracht hat, bekommt er einen entfremdeten Blick auf die Landschaft – sie wirkt beinahe exotisch auf ihn. Durch die verschärfte Wahrnehmung der Schönheit, die durch die lyrische Sprache ausgedrückt wird, entsteht eine Gesamtszene von Staunen und Bewunderung der Flora und Fauna. Dennoch hat die Erkundung der Höhle eine anhaltende Wirkung, die Thematik der Begräbnisriten wird ebenso aufgegriffen und folgt dem Text wie ein Schatten.

Stelle 3a:

1	Später singt Tara ein trauriges Lied von ihrer Insel, und ich bin sehr gerührt. Die Flammen vergehen zu leise knisternder Glut.
5	Ich bin zu müde, um zu warten, bis das Feuer ganz erloschen ist, gehe in den Wald und suche mir einen Schlafplatz. Als ich zurückblicke, sehe ich nur das orange Glimmen und die Schatten, die auf die umliegenden Bäume geworfen werden, dann verliert sich der Feuerschein im dunklen Wald.
10	Jetzt stehe ich in einem Hain aus Kopfbuchen auf einem prähistorischen Erdwall. Unter einem Baum haben Kinder aus Stöcken und Zweigen an einem tiefen Ast einen Unterschlupf gebaut, ein schiefes Zelt aus Holz, gerade lang genug für mich. Eine Einladung, die ich nicht ablehne. Ich krieche in den Unterschlupf und schaue durch die Lücken hinauf zu den Ästen, Sternen, Satelliten. Plötzlich spüre ich – ganz intensiv –, dass ich von Wesen umgeben bin, die miteinander in Kontakt stehen und Beziehungen aufnehmen; unaufdringlich, aber deutlich nehme ich es wahr wie durch einen schweren Vorhang. Ich verspüre in mir Ruhe und Einsamkeit.
15	Eulen rufen. Hunde bellen. Auf der Lichtung verglimmt das Feuer, verstummt das Lied. Das Kronendach der Kopfbäume breitet sich über mich und flüstert in der nächtlichen Brise. <i>Da ist für dich was zu hören ...</i> Während ich auf den Schlaf warte, wandert mein Geist von Blatt zu Ast, von Ast zu Stamm, von Stamm zu Wurzel und von dort hinab zu den Hyphen, die sich unter mir durch die Erde ziehen. (Macfarlane 2019b: 139f.)

Bei Textbeispiel 3a handelt es sich um die abschließenden Absätze des Kapitels „Unterholz“. Nachdem Macfarlane mit dem Mykologen Merlin Sheldrake eine Tour im Epping Forest bei London gemacht hat, veranstalten die beiden und mehrere Freund*innen Sheldrakes ein Lagerfeuer, darunter auch einige Musikanth*innen. Unter anderem führt Macfarlane eine nachdenklich stimmende Unterhaltung mit einer Griechin namens Tara, die von ihrer Erfahrung mit der Flüchtlingskrise auf ihrer Heimatinsel spricht. Später zieht er sich vom Trubel zurück und übernachtet unter einem Baum. Das gemeinschaftliche Musizieren und Geschichten erzählen um das Feuer herum lässt eine fast urzeitliche Atmosphäre entstehen. Die gesamte Stelle enthält viele Wörter aus den Wortfeldern zu Nacht und Wald. Die Farbenpalette der Landschaft ist wegen der Dunkelheit („Schatten“, „im dunklen Wald“) reduziert und wird nur vom Feuer

(„knisternder Glut“, „das orange Glimmen“, „Feuerschein“) unterbrochen. Der erste Satz etabliert eine etwas traurige Stimmung, das Verb „vergehen“ weckt Assoziationen mit dem Tod und stammt aus einem poetischen Register. Das Frame „dann verliert sich der Feuerschein im dunklen Wald“ lässt Assoziationen mit Naturbeschreibungen und Gedichten aus der Romantik aufkommen. Mehrere Wörter in dieser Stelle sind aus einem poetischen Register, etwa „Glimmen“, „Hain“ oder „Geist“.

Die erwähnte urzeitliche Atmosphäre wird hier verstärkt durch das Frame „prähistorischen Erdwall“. Auf dem Erdwall stehen mehrere Kopfbuchen, also Buchen, die von Menschen so geschnitten wurden, dass sie mehr Holz abgeben und somit daran erinnern, dass es sich hier um einen kultivierten Wald handelt. Der Begriff dürfte vielen Leser*innen eher unbekannt sein. Die Verwendung mehrerer Wörter, die mit Bäumen und Holz zu tun haben („aus Stöcken und Zweigen an einem tiefen Ast“, „schiefes Zelt aus Holz“) in der Beschreibung eines eher ursprünglichen Unterschlupfes aus Naturmaterialien trägt ebenfalls zum urzeitlichen Gefühl bei. Nachdem er sich hinlegt, sieht Macfarlane in den Himmel zu den „Ästen, Sternen, Satelliten“. Die Sterne und Satelliten illustrieren das Zusammentreffen von der natürlichen und menschengemachten Welt und bilden zudem eine Alliteration. Als nächstes wendet Macfarlane seinen Blick nach innen und versucht zu erklären, welche Gefühle die Landschaft in ihm erweckt. Er spricht von „Wesen“, die „miteinander in Kontakt stehen und Beziehungen aufnehmen“. Damit können sowohl die Menschen um das Lagerfeuer gemeint sein, die sich Geschichten erzählen und Freundschaften kultivieren bzw. pflegen als auch alle Pflanzen und Tiere sowie die Pilznetzwerke, die sich durch das Erdreich ziehen, und die den thematischen Mittelpunkt dieses Kapitels darstellen. Macfarlane selbst ist jedoch nicht eingebunden in dieses Netz aus Beziehungen, er nimmt es als Beobachter wahr „wie durch einen schweren Vorhang“. Dies erfüllt ihn mit „Ruhe und Einsamkeit“, also gleichzeitig einem positiven und negativen Gefühl.

Er hört Eulen und Hunde – also wilde und domestizierte Tiere. Es mag zwar Nacht sein, dies bedeutet jedoch nicht Stille - die Landschaft ist belebt. Im Satz „Auf der Lichtung verglimmt das Feuer, verstummt das Lied.“ entsteht durch den parallelen Aufbau und die ähnlich klingenden Verben eine Rhythmisierung. Im nächsten Satz wird wieder mit einer Alliteration gearbeitet („Kronendach der Kopfbäume“). Das Frame „breitet sich über mich“ lässt den Eindruck erwecken, als würde sich das Kronendach bewegen, auch wenn Macfarlane sich nicht von der Stelle gerührt hat. Der Autor wird müde, weswegen es sich für ihn so anfühlt, als würden die Bäume sich wie eine Decke über ihn breiten. Die Bäume werden personifiziert, indem sie „flüstern“ können. Der nächste, kursiv geschriebene Satz „Da ist für dich was zu hören“ soll die Stimme der Buchen wiedergeben. Macfarlane geht dieser Einladung nach, in dem er geistig

den Baum hinabwandert, von den Blättern bis zum Stamm und den Hyphen der Pilze im Wurzelwerk. Das Thema des Kapitels schlägt sich in einer Bewusstmachung bei der Wahrnehmung von der Natur nieder.

Die Gesamtscene evoziert einen beinahe urzeitlichen Wald bei Nacht, der deswegen aber nicht beängstigend auf den Autor wirkt, sondern belebt und von den Beziehungen zwischen Lebewesen gekennzeichnet ist. Ein Sinn für Gemeinschaft entsteht nicht nur unter den ums Feuer versammelten Menschen, auch im Wald existiert eine Gemeinschaft, ein Netzwerk aus mehreren Lebewesen.

Stelle 4a:

1	Hinter Mantua muss ich drei Flüsse überqueren, bis ich den Carso erreiche. Die Etsch ist eine silbergraue, in der Hitze dampfende Schlange. Träge sich windend fließt sie dahin. In den Flussschlingen, wo die Sonne das Wasser aufheizt, wallt Dampf auf. Zwei Störche ziehen mit großen Schlägen nach Westen. Hopfen und Geißblatt in den Hecken.
5	Graffiti an den Mauern. Über eine staubige Straße strampelt ein Mann auf einem zu kleinen Fahrrad, sodass seine Knie spitzwinkelig aufragen. Braune Erde und eine Ahnung von Meer, außer Sichtweite im Osten, im immer stechenderen Licht.
10	Der Piave trägt schwer am Lehm aus den Bergen, zieht zinnfarben köchelnd vorbei, scheint eher Steinfluss als Wasser. Eine Ahnung von hohen Gipfeln, außer Sichtweite im Norden, im dunkelnden Himmel.
15	Maisfelder. Wilde Akazienhaine im verlorenen Land unter der Bahnüberführung. Helle Tauben erheben sich in Schwärmen vom braunen Boden. Verlassene Fabriken mit Ziegeldächern und sommerfliedergefüllten Fenstern. Efeuverdeckte Bauernhäuser. Alles trägt die Hitze wie einen Mantel.
	Und dann der Isonzo, der schon auf den nahen Karst hinweist. Runde Kalksteinkiesel, blaues Wasser, das von innen zu leuchten scheint, das Weiß einer Schar Reiher, die sich über das gereimte Grün eines Weinbergs nach Osten bewegen.
	Hinter dem Isonzo steige ich an einem kleinen Bahnhof aus dem Zug, kein anderer Passagier nutzt diesen Halt. (Macfarlane 2019b 212f.)

Stelle 4a stammt aus Kapitel 5 „Sternenlose Flüsse“. Macfarlane reist mit dem Zug zum Karst-Plateau in Italien, an der Grenze zu Slowenien, um einen unterirdischen Fluss aufzusuchen. Er beschreibt drei Flüsse, die er bei seiner Zugreise überquert. Er als Subjekt kommt bis auf den ersten und letzten Satz in dieser Stelle nicht direkt vor, die Landschaft wird aus einer Vogelperspektive beschrieben. An der Syntax sind auch wieder die elliptischen Sätze auffällig, die der Landschaft einen impressionistischen Eindruck geben und klingen, als wären sie aus einem Reisejournal. Lexikalisch ist die Verwendung vieler Farbwörter auffallend, außerdem Wörter zum Thema Landschaft („Flussschlingen“, „braune Erde“, „Bergen“, „Steinfluss“, „Gipfeln“ uvm.) sowie Flora und Fauna („Störche“, „Hopfen und Geißblatt in den Hecken“ uvm.).

Im ersten Satz wird der Fluss Etsch (ital. *Adige*) als eine Schlange personifiziert. Während das Frame „dampfende Schlange“ eher vulgär klingt, wertet das Wort „silbergrau“ den

Satz wieder auf. Der nächste Satz hat mit dem Frame „träge sich windend“ eine poetische Qualität. Dasselbe gilt für das Verb „wallt ... auf“. Auffallend am Frame „Störchen ziehen mit großen Schlägen“ ist die Verwendung von „Schlägen“ anstatt von „Flügelschlägen“. Damit hat das Wort zwar gleich viele Silben wie „großen“, was dem Satz einen gewissen Rhythmus gibt, dennoch klingt es etwas seltsam. In den Hecken blühen „Hopfen und Geißblatt“. Hopfen kennen die meisten Leser*innen vermutlich aufgrund seiner Assoziation mit Bier, Geißblatt könnte hingegen unbekannter sein. Eine andere Bezeichnung für Geißblatt ist Heckenkirsche, jedoch würde dies eine Wortwiederholung mit „in den Hecken“ zur Folge haben. Im Kontrast zu den blühenden Pflanzen wird Graffiti, ein Symbol für Urbanität, beschrieben. In Zeilen 5-6 wird mit dem Laut [st] eine Assonanz hergestellt („staubige Straße strampelt“). Die Formulierung „braune Erde“ ist ein Pleonasmus – Erde ist für gewöhnlich braun – und unterstreicht damit die Trockenheit der Region.

Im nächsten Absatz wird der Fluss wieder personifiziert („trägt schwer am Lehm“), dadurch dass er das handelnde Subjekt im Satz ist. Laut Macfarlane würde der Fluss mehr Steine als Wasser beinhalten. Dies wird untermalt mit Wörtern, die eher mit Hitze und warmen Farben assoziiert werden („Lehm“, „zinnfarben köchelnd“). „Köchelnd“ ist eine Hyperbel, da der Fluss nicht wortwörtlich kocht. Das Erwähnen von „hohen Gipfeln“ und einem „dunkeln Himmel“ aktiviert Assoziationen mit deutschen Gedichten der Romantik.

Der nächste Absatz ist von kurzen, ellipsenhaften Sätzen gekennzeichnet. „Wilde Akazienhaine im verlorenen Land unter der Bahnüberführung“ schafft eine Szene von einem abgelegenen, mystischen Ort. „Hain“ ist ein älteres, poetisches Wort. Etwas störend im Bild ist die Bahnüberführung. Das, was man sich normalerweise unter einer Bahnüberführung vorstellt, ist nicht hoch genug – oder überhaupt erhöht – dass darunter ein Hain Platz hätte. Die Komposita „sommerfliedergefüllt“ und „efeuverdeckt“ tragen zum poetischen Ton bei, genauso wie der Vergleich, die Landschaft würde die Hitze „wie einen Mantel“ tragen.

In den letzten Sätzen fällt die mehrfache Verwendung von Farbwörtern auf („blaues Wasser“, „das Weiß einer Schar Reiher“, „das gereihte Grün“). Die Landschaftsbeschreibung erfolgt beinahe aus der Vogelperspektive, oder zumindest aus einiger Entfernung, sodass der Weinberg sich in geometrische Formen auflöst und wie ein „gereihte[s] Grün“ aussieht. Am Ende der Stelle steigt Macfarlane „an einem kleinen Bahnhof“ aus, wo „kein anderer Passagier“ aussteigt. So wird der Eindruck einer menschenarmen, verlassenem Gegend verstärkt.

Stelle 4a besteht ausschließlich aus Landschaftsbeschreibung. Macfarlane, der die Landschaft wahrscheinlich nur cursorisch aus dem Zugfenster heraus wahrnehmen kann, gibt eine Momentaufnahme. Es entsteht die Gesamtscene eines Hochsommers, der zwar trocken aber

dennoch gefüllt mit grünen Pflanzen und belebt durch Vögel ist. Die drei Flüsse werden nacheinander sehr verschiedenen beschrieben und zu einem gewissen Grad personifiziert.

Stelle 5a:

1	Mühselige Wanderung entlang der Küste. Steinfelder, Buschwald, Felswände. Immer und immer die steil aufragenden Klippen im Osten, die zu Gischt zerschellenden Wellen im Westen. Zwei Alpenschneehühner schwirren auf silbernen Flügeln davon. Ein Schneehase bleibt zwischen moosbewachsenen Felsen stehen, Weiß auf Grün.
5	Blaubeeren, Heidekraut, Moos. Nur kein Wasser. Kein Süßwasser. Gefangen zwischen dem Salzwasser im Westen und dem Eis im Osten, begnügt sich der ausgedörrte Mund mit Schnee. Durch eine Bucht mit hausgroßen Felsen, zwischen deren labyrinthartigen Schluchten hindurch. Vereinzelt Strandgut, schlüpfriger Seetang.
10	Hagel. Ein Geröllfeld, so dicht mit Moos überzogen, dass ich den Stein nicht mehr unter den Füßen spüre. Bärte aus Flechten auf verkrüppelten Birken. Graupel.
15	Eine Bucht aus schwarz-goldenem Sand, vom Strandhafer gehalten, vom Fuß eisüberzogener Klippen abfallend. Regen, dann wieder Hagel. Ein mannshoher Wald aus Birke und Weide. Die Rinde der Birken schimmert im Licht, an den Weiden sprießen die ersten bepelzten Knospen. Über Fels und Stein geht es zur Schulter einer Landzunge, taube Schritte, kalter
20	Wind. Schweres Gepäck, schwerer Kopf, kalte Kehle, gealterter Körper. Von Landzunge zu Landzunge, bis endlich im Westen die Bucht aufscheint, hinter der vielleicht die Höhlenöffnung liegt. Grünes Meer über weißem Muschelsand. Schützende Arme aus Felsen stoßen zu beiden Seiten ins Meer, in der Bucht das Wasser ruhig, obwohl der Ozean draußen wirr im Mahlstrom wirbelt. (Macfarlane 2019b: 312f.)

In dieser Stelle aus dem achten Kapitel „Rote Tänzer“ versucht Macfarlane an einen der abgelegensten Orte Norwegens zu gelangen, eine Insel, die sich an einem der äußersten Punkte der Lofoten-Region befindet, wo es keine befestigten Wege gibt. Seine Kontaktperson in der Region hat ihn sogar davor gewarnt, in dieser Saison dorthin zu wandern, jedoch ist er fasziniert von einer Höhle, in der sich Malereien von tanzenden Figuren befinden sollen – und von der Frage, warum Menschen aus der Steinzeit den anstrengenden Weg für das Malen dieser gewagt haben. Das Textbild sticht hier sofort ins Auge, es gibt viele kurze Sätze und Zeilenumbrüche. Von den 22 Sätzen weisen nur fünf überhaupt ein Verb bzw. Prädikat auf. Viele Sätze beinhalten nur ein bis vier Wörter. Das Weiß der Buchseite fällt dadurch stärker auf. So imitiert der Text auch die unwirtliche Landschaft, die der Autor beschreibt. Einerseits visuell, andererseits entsteht durch die Syntax auch ein stockender Leserhythmus, der die steinige Landschaft widerspiegelt. Durch den stichwortartigen Stil bekommt man einen impressionistischen,

pointierten Eindruck der Landschaft, der die Erschöpfung gut ausdrückt, die der Autor an dieser Stelle empfindet. Auffällig ist zudem die Abwesenheit des „ich“, mit einer Ausnahme in Zeile 10. In Zeile 6 wird zwar der körperliche Zustand beschrieben, abgesehen davon scheint es aber, als hätte Macfarlane sich selbst von der Landschaft subtrahiert. Lexikalisch gesehen werden vor allem die Wortfelder zu Stein, Pflanzen sowie Kälte und Eis aktiviert. Die wiederholte Erwähnung von Steinen und Felsen unterstreicht die Kargheit der Landschaft.

Im ersten Absatz wird etabliert, um welche Art Landschaft es sich hier handelt. Es wird knapp aufgezählt, es gäbe nur „Steinfelder, Buschwald, Felswände.“ Auch der nächste Satz betont, man sähe „immer und immer“ Klippen, gegen die die Wellen „zerschellen“. Frames wie „steil aufragenden Klippen“ und „zerschellenden Wellen“ lassen das Bild eines rauen, menschenfeindlichen Klimas entstehen. Durch die Assonanz zwischen „zerschellenden Wellen“ und „Wellen im Westen“ sowie durch den symmetrischen Satzbau („Klippen im Osten“, „Wellen im Westen“) entsteht ein poetischer Ton. Die karge Landschaft ist jedoch nicht ohne Leben, Macfarlane beobachtet einen Schneehasen sowie Alpenschneehühner, die auf „silbernen Flügeln“ davonfliegen, was ebenfalls zum poetischen Ton passt. In diesen zwei Zeilen finden sich zudem viele [sch]-Laute, etwa in „Alpenschneehühner“, „schwirren“, „Schneehase“, „zwischen“ und „stehen“. Durch das Frame „Weiß auf Grün“ entsteht das Bild einer reduzierten Farbpalette. Die knappe Formulierung trägt zum impressionistischen Stil bei. Die Farbenpalette wird um eine weitere Farbe erweitert, nämlich dem Lila-Blau von Blaubeeren und Heidekraut. Mit dem Frame „begnügt sich der ausgedörrte Mund mit Schnee“ beschreibt Macfarlane seinen Durst, ohne als Subjekt im Satz aufzutauchen. Dadurch wird der Text depersonalisiert. Die „hausgroßen Felsen“ geben den Leser*innen einen Vergleichswert, und lassen einen Menschen im Vergleich dazu klein wirken. Das Motiv des Labyrinths, das im Buch öfter auftaucht, kommt hier im Frame der „labyrinthartigen Schluchten vor“. „Bucht“ reimt sich auf „Schlucht[en]“, „Strandgut“ und „Seetang“ bilden eine Alliteration. „Hagel“ steht als Wort und Satz alleine da und wird damit speziell betont. Das „ich“ in Zeile 10 stört den Effekt der Depersonalisierung. „Bärte aus Flechten auf verkrüppelten Birken“ bildet eine sehr bildhafte Metapher und personifiziert die Bäume. Das Wort „verkrüppelt“ lässt ein düsteres, menschenfeindliches Bild entstehen. „Graupel“, ein anderes Wort für Schneegriesel, steht wie „Hagel“ ebenfalls alleine. Das Wort ist ziemlich selten, passt in seiner Form und Silbenanzahl aber besser zu „Hagel“. Interessant ist die Formulierung, die Bucht wäre „von Strandhafer gehalten“, so als würde der Strandhafer nicht einfach dort wachsen, sondern aktiv handeln, in dem er die Bucht herhält. Der Wald wird als „mannshoh“ beschrieben, ein Wort, dass normalerweise verwendet wird, um Größe auszudrücken. Hier wird es umgekehrt verwendet, um die Erwartung der Leser*innen

zu überraschen. Prototypische Wälder sind höher als mannshoch, in hohen und kalten Regionen, wachsen Bäume aber viel weniger hoch. Die Formulierung „über Fels und Stein“ soll wahrscheinlich eine Abwandlung von dem üblicheren „über Stock und Stein“ sein, aber wird hier so verwendet, um die Prävalenz von Stein in der Landschaft ausdrücken. Der mühselige Weg scheint dem Autor den Atem zu rauben, so wird auch der Stil knapper: „Schweres Gepäck, schwerer Kopf, kalte Kehle, gealterter Körper“ – nur das Notwendigste wird erzählt. Durch den Laut [k] entsteht eine Assonanz. In diesem Abschnitt fällt auch die häufige Verwendung von Körperteilen auf („Bärte aus Flechten“, „Landzunge“, „schwerer Kopf“, „kalte Kehle“ und „schützende Arme aus Felsen“), um sowohl Menschen als auch Landschaft zu beschreiben. Nachdem endlich das Ziel seiner Reise in Sicht kommt, erscheinen auch mehr positive Beschreibungen im Text – „grünes Meer über weißem Muschelsand“, selbst die Felsen sind nun „schützend“. In der letzten Zeile findet sich eine weitere Assonanz mit „wirr“ und „wirbelt“. Der Mahlstrom ist hier wörtlich zu nehmen, denn der Mahlström, den man vielleicht aus Geschichten und Gedichten von Schiller oder Jules Verne kennt, befindet sich vor der Insel, auf die Macfarlane gereist ist. Interessant ist die Formulierung, der Ozean würde „im“ Mahlstrom wirbeln. Man könnte auch hinterfragen, ob die Idee von „wirr“ nicht schon im Wort „wirbeln“ enthalten ist.

Die Gesamtscene ist von Kälte und Mühsal gekennzeichnet. Durch das relative Fehlen des Autors bzw. der Abwesenheit einer klaren Erzähldistanz im Text und das Beschreiben unmittelbarer Eindrücke befindet man sich als Leser*in selbst im Geschehen, auch wenn der Effekt durch das „ich“ etwas gestört wird und zu einer Inkohärenz führt. Insgesamt wirkt die Stelle wie eine Interlüde, ein filmischer Moment, in dem die lange, beschwerliche Reise auf wenige Absätze gerafft wird.

Stelle 6a:

1	Wir singen, während wir arbeiten. Bill ist professioneller Sänger und mit einer volltönenden Bassstimme gesegnet. Ich trällere glücklich vor mich hin. Im Westen senkt sich die Sonne. Zwei Berge wandern von links nach rechts durch die Bucht.
5	In einer so weitläufigen Landschaft wie der Arktis überrascht jede Einzelheit das Auge. Obwohl der Boden um unser Lager nur wenige Zentimeter tief ist, nährt er die verschiedensten Moose und Pflanzen. Im Windschatten der Findlinge gedeiht feingliedriger Moosfarn, die Felsen sind mit Flechten bemalt: orangene Kleckse von <i>Xanthoria parietina</i> , die filigrane Kartografie der Landkartenflechten und eine mir unbekannte Flechte, die wie knackiger Salat aussieht - säuregrün und hart.
10	Überall die smaragdgrünen Blätter der winzigen Zwergweide. Ich zupfe ein Blatt ab, das halb so groß ist wie der Nagel meines kleinen Fingers, und halte es gegen die Sonne. Sehe die charakteristischen roten Äderchen im leuchtenden Grün. Diese Salix kenne ich nur aus den Cairngorms, der britischen Entsprechung der Arktis, wo sie

15	vereinzelt auf den höchsten Plateaus wächst. Hier bedeckt sie den gesamten Boden, reckt sich nach allen Seiten, mit millimeterdünnen pechschwarzen Zweigen. Ich begreife, dass wir unsere Zelte auf einem Wald aufgestellt haben. Wir sind Wipfelstürmer. (Macfarlane 2019b: 397f.)
----	--

In diesem Ausschnitt aus Kapitel 10 „Das Blau der Zeit“ errichten der Autor mit einer Gruppe ein Lager an der Küste Grönlands, in der Nähe des Apusiajik-Gletschers. Nach zwei Stunden Arbeit hat Macfarlane Zeit, die Landschaft genauer in Augenschein zu nehmen. Dementsprechend werden die Wortfelder um Landschaft und Botanisches aktiviert. Es kommen auch einige Fachausdrücke und Eigennamen vor, etwa „Windschatten“, „*Xanthoria parietina*“, „Landkartenflechten“ oder „Salix“. Zudem werden häufig Farbadjektive verwendet, um die Flora zu beschreiben. Der Satzbau ist in dieser Stelle eher einfach gestrickt, mit vielen Hypotaxen. Die meisten Sätze beginnen entweder mit dem Subjekt oder einer Lokalbestimmung. Der Ton ist hier auch weniger poetisch als an anderen Stellen der Landschaftsbeschreibung und klingt dafür eher naturwissenschaftlich, wenngleich es auch bildhafte Beschreibungen gibt. Im ersten Absatz lässt sich eine Assonanz mit [w] feststellen („Wir singen, während wir arbeiten“, „Westen“, „wandern“). Interessant ist die Formulierung, die „Berge“ würden durch die Bucht „wandern“. Gemeint sind natürlich Eisberge, die im Wasser treiben, aber durch die aktive Satzkonstruktion werden die Berge animiert. Dies fügt sich gut in eines der Themen der Norden-Kapitel ein, wo Macfarlane oft von Belebtheit des Eises spricht. Nachdem Macfarlane die Landschaft aus größerer Distanz wahrgenommen hat, spricht Horizont, Sonne und Berge, stellt er nun den Blick enger ein, und versucht die Details zu sehen, wie etwa Moose und Flechten. In dessen Beschreibung wird eine Assonanz aufgebaut („Findlinge“, „feingliedriger Moosfarn“, „Felsen“, „Flechten“). Der Autor schreibt, die Felsen wären „mit Flechten bemalt“, sodass normalerweise eher wenig beachtete Flechten wie Kunstwerke wirken. Das Frame „orangene Kleckse“ verstärkt diese Wirkung. Die Erwähnung von „*Xanthoria parietina*“, der Fachbegriff für die Gewöhnliche Gelbflechte, gibt den Leser*innen einen Aufschluss über die botanische Expertise des Autors. Die Beschreibung von Landkartenflechten als „Kartographie“ ist sehr bildhaft und wirkt besonders passend zum Namen der spezifischen Flechte. Ebenso bildhaft ist die Beschreibung einer weiteren Flechte, die „wie knackiger Salat“ und „säuregrün“ aussähe. Wie Fischer (2019) beschrieben hat, hilft die Verwendung des Grundwortschatzes uns dabei, sich unbekannte Naturphänomene besser vorzustellen.

Im nächsten Absatz wird die Aufmerksamkeit auf die Zwergweide gelenkt, deren Blätter als „smaragdgrün“ beschreiben sind und die somit ein edles Bild bekommt. Phonetisch sind die Konsonanten [z] in „winzigen Zwergweide“ und „zupfe“ auffallend. Macfarlane betrachtet

die Blätter genauer gegen das Licht und erkennt so die „roten Äderchen“. Dadurch wird eine Assoziation mit dem menschlichen Körper aktiviert, v. a. da Rot keine Farbe ist, die man normalerweise mit Blättern verbindet. Im nächsten Satz finden sich wieder zwei Eigennamen, „Salix“, der wissenschaftliche Name für Weiden, und „Cairngorms“, eine Berggruppe in Schottland. Das Frame „reckt sich nach allen Seiten“ schreibt der Weide mit dem aktiven Verb eine gewisse Handlungsfähigkeit zu. Ungewöhnlich ist das Wort „pechschwarz“, um Zweige zu beschreiben, eine Farbe, die man normalerweise nicht mit Lebendem assoziiert. Nachdem die Weide, trotz ihrer sehr geringen Größe, trotzdem ein Baum ist, hat Macfarlane die Erkenntnis, er würde sich „auf einem Wald“ befinden, und dreht somit die prototypische Vorstellung eines Waldes auf den Kopf. „Wir sind Gipfelstürmer.“ ist ein Wortspiel, das „Gipfelstürmer“, also eine Person, die einen echten oder metaphorischen Gipfel besteigt (DWDS 2026f), mit den Gipfeln von Bäumen kombiniert, ein typisches Beispiel für Macfarlanes eher trockenen, britischen Humor.

Insgesamt entsteht eine Scene des Innehaltens. Die Stimmung ist friedlich, annähernd vergnügt. Anstatt dass auf größere und erhabene Besonderheiten der Landschaften wie etwa Gletscher oder Eisberge eingegangen wird, richtet Macfarlane seinen Blick auf die kleinsten Bestandteile – Flechten, Moose, Bodenvegetation.

Stelle 7a:

1	Zwischen dem Efeu liegen weiße Kreidebrocken verstreut und glänzen im Tagesdämmerlicht des Waldes. Libellen jagen über den vor uns davonfließenden Quellstrom. Unter uns, rundum, verbindet das unsichtbare Pilznetzwerk Baum mit Baum.
5	Die Frau geht weiter und ruft nach ihrem Hund, der verschwunden ist. Mein Sohn und ich sprechen leise über nichts Besonderes. Wir fühlen uns klein im Universum, klein und vereint.
10	Als wir später heimgehen, rennt er voran durch einen Tunnel aus Schlehen und anderem Dorngebüsch. Der Eingang des Tunnels liegt im Schatten, doch während ich dem Kleinen hinterhersehe, kommt er an eine Stelle, wo die Sonne so hell einfällt, dass sie ihn förmlich wegbrennt und unsichtbar macht, und plötzlich erschüttert mich das Wissen, dass er sterben wird, und rundum fallen die Blätter von den Bäumen und ergraut die Luft zu Asche und schwinden die Farben – bis plötzlich, ebenso schnell, wieder Leben und Buntheit in die Welt strömen und grüne Blätter an den Bäumen flirren.
15	Ich renne los, um ihn einzuholen, rufe nach ihm, und er, schon am Waldrand, dreht sich zu mir um. Als ich mich vor ihm hinknie, hebt er die Hand, die Finger weit gespreizt. Ich strecke meine Hand aus, lege Handfläche auf Handfläche, Finger auf Finger, und die Berührung ist seltsam, wie von Stein. (Macfarlane 2019b: 491f.)

Stelle 8a ist aus dem letzten Kapitel „Aufstieg“ genommen, und stellt das Ende des Buches dar. Ein Jahr nach dem Ende seiner vielen Reisen geht Macfarlane auf eine kleine Radtour mit seinem 4-jährigen Sohn, zu einem Wald in der Nähe seines Zuhauses, der für seine neun Quellen

bekannt ist. Die beiden sitzen bei einer dieser Quellen und Macfarlane lässt seine Gedanken wandern, u. a. zur Geschichte dieses Ortes. Er beschreibt „weiße Kreidebrocken“, die zwischen dem Efeu liegen. Das Wort „Kreide“ erweckt Assoziationen mit Ur- bzw. Kreidezeit, passend zu den introspektiven, sich in die Vergangenheit-richtenden Gedanken des Autors. Die Steine „glänzen im Tagesdämmerlicht des Waldes“, wobei es sich bei „Tagesdämmerlicht“ um eine Wortneuschöpfung handelt. Gemeint ist wahrscheinlich nicht das echte Dämmerlicht gegen Ende eines Tages, sondern die verdunkelte, womöglich gesprenkelte Lichtsituation, die durch die Schatten der Bäume entsteht. Die Formulierung „Tagesdämmerlicht“ ist zwar poetisch, aber auch potentiell verwirrend. Indem er den Satz mit „unter uns“ beginnt, lenkt Macfarlane wieder die Aufmerksamkeit zum Thema des Buches und erwähnt das Pilznetzwerk, das die Bäume unterirdisch miteinander verbindet. Sein neues Wissen und die Sensibilisierung für Mykologie schaltet also auch eine neue Bewusstseinssebene frei, sorgt für eine „Aufmerksamkeitsschulung“ (s. Goldstein 2019: 26). Im nächsten Satz wird eine Spaziergängerin erwähnt, die vor dieser Stelle schon beschrieben wurde, und die das Vater-Sohn-Duo nun allein im Wald lässt. Die beiden sprechen „leise über nichts Besonderes“, was eine friedliche, ruhige Szene im Kopf entstehen lässt. Das Frame „Wir fühlen uns klein im Universum“ würden diesen Frieden womöglich stören, jedoch klingt der Satz durch den Nachschub „klein und vereint“ nicht nach einem Ausdruck existentieller Angst, sondern eines Zufrieden- und Friedlich-seins, einem Gefühl eines sich-Teil-der-Welt-Fühlens.

Am Heimweg gehen sie durch einen Tunnel „aus Schlehen und anderem Dorngebüsch“. Schlehen dürfte eventueller nicht allen Leser*innen bekannt sein. Ein anderer Name für die Pflanze wäre auch Schlehdorn oder Schwarzdorn. Letzteres ist aber laut DWDS in Österreich viel weniger geläufig als Schlehdorn (DWDS 2026g; DWDS 2026h). Für Leser*innen, die Schlehen nicht kennen, dürfte aber das Frame „anderem Dorngebüsch“ einen Aufschluss geben, auch wenn für Macfarlans sonst eher hohen botanischen Ansprüchen dies auffallend allgemein und unspezifisch klingt. Ein natürlicher Tunnel aus Dorngebüsch hat einen etwas märchenhaften Anklang und könnte bei Leser*innen die Szene eines Dornröschen-Waldes aufbauen. Ein Tunnel hat auch eine symbolische Bedeutung, oft reden wir vom „Licht am Ende des Tunnels“. So liegt auch hier der Tunneleingang im Schatten, der vorauslaufende Sohn kommt aber eine so helle Stelle, dass die Sonne „ihn förmlich wegbrennt und unsichtbar macht“. Auch bei Macfarlane scheinen Tunnel das Denken an Leben und Tod zu aktivieren, denn ihn überkommt plötzlich die Erkenntnis, dass sein Sohn eines Tages sterben wird. So entsteht ein Bruch in der vorher so friedlichen Stimmung, was sich auch in der Wahrnehmung der Landschaft um ihn herum spiegelt. Die Blätter fallen – ein gängiges Symbol für Tod und Vergangenheit – und die

Luft „ergraut zu Asche“. Die Asche bezieht sich einerseits auf die Farblosigkeit, die durch den vorgestellten Tod hervorgerufen wird, andererseits scheint die Luft und die Zeit kurz zu erstarren und fest zu werden. Alle Farben „schwinden“, ein Verb aus einem eher poetischen Register. Dann plötzlich ist der Moment zu Ende und die Farben und das Leben kehren zurück, die Blätter werden wieder grün. Die Bewegung und Belebtheit wird ausgedrückt durch Verben der Bewegung, wie „strömen“ und „flirren“. Die ganze Scene wirkt wie ein filmischer Moment, wo ein einziger Lichtstrahl eine Erkenntnis auslösen kann und die Welt in Zeitlupe versetzt. Durch den langen Satz, der aus mehreren kurzen Satzteilen besteht, wird Spannung aufgebaut und der Leserhythmus beschleunigt sich.

Der Klimax wird aufgelöst in den letzten Sätzen, als der Autor seinem Sohn nachrennt. Als er ihn ruft, dreht sich dieser wortlos zu ihm um. Auch dies wirkt wie eine dramatische Scene aus einem Film, denn der Sohn hebt seine Hand und lädt seinen Vater dazu ein, seine Hand darauf zu legen. Sie legen „Handfläche auf Handfläche, Finger auf Finger“. Dies wirkt sehr symbolisch, vor allem in Anbetracht der Themen des Buches. Zwei Generationen, Vergangenheit und Zukunft treffen aufeinander, verbunden durch eine Hand. Die Hand ist einiges der häufigsten Motive, das wir normalerweise mit Höhlenmalereien und Steinzeit-Menschen verbinden. Das Motiv der Hand ist auch widerspielt in der Illustration zu Beginn des Kapitels, dass die Cueva de las Manos, sprich die ‚Höhle der Hände‘ in Argentinien zeigt, in der sich 9000 Jahre alte Händeabdrucke befinden. In dieser Berührung liegt auch etwas Nicht-Menschliches, Macfarlane beschreibt sie als „seltsam, wie von Stein“. Steine sind ebenfalls eines der Leitmotive von *Underland*.

Die Gesamtscene am Ende hat etwas Finales. Einerseits wirkt es so, als würde Macfarlane zur Ruhe kommen und metaphorisch wie in Wirklichkeit nach Hause zurückzukehren. Andererseits gibt es auch einen Handlungsklimax, der sich zwar friedlich auflöst, aber Leser*innen trotzdem mit einem leichten Gefühl des Unbehagens zurücklässt, vor allem hervorgerufen durch die Erwähnung des Todes und den Vergleich einer Kinderhand mit Stein.

5.3 Die Feststellung der Funktion des Ausgangstextes

Underland: A Deep Time Journey wurde in Großbritannien im Mai 2019, wie beim Großteil von Macfarlanes Werken bei Hamish Hamilton, einem Imprint von der Penguin Random House-Gruppe, veröffentlicht. Penguin Random House, als eine der größten Verlagsgruppen weltweit, bringt wenig Aufschluss über die Zielgruppe des Buches, gibt jedoch einen Hinweis auf den Bekanntheitsgrad des Autors. Der Imprint Hamish Hamilton publiziert jährlich ca. 20

Bücher in sowohl Sach- als auch Romanliteratur (Hamish Hamilton 2026). Laut eigener Aussage liegt ihr Fokus auf Literatur, die „original, essential, remarkable and lasting“ ist.

Das Buch wurde sehr positiv rezipiert und erschien auf der Bestseller-Liste der New York Times, Sunday Times und Los Angeles Times. Es hat auch mehrere Auszeichnungen erhalten, darunter den Wainwright Prize for UK Nature Writing (Flood 2019) und den National Outdoor Book Award for Natural History Literature (National Outdoor Book Awards 2019).

Wie auch bei der deutschen Übersetzung stammt das Coverbild vom Gemälde „Nether“ des englischen Künstler Stanley Donwoods, der schon mehrere von Macfarlanes Büchern illustriert hat, wie etwa *Landmarks* oder *Holloway*. Das Gemälde ist mit Acrylfarben gemalt und stellt einen brennenden Wald kurz vor der atomaren Katastrophe dar (Macfarlane 2019c). Obwohl die Leserschaft dies nicht wissen kann, stechen die grellen Farben des Covers sofort ins Auge und vermitteln eine gewisse Dringlichkeit. Trotz der eher unnatürlichen Farben legt der abgebildete Hohlweg die Vermutung nahe, dass Natur und Landschaft eine Rolle in diesem Buch spielen könnten. Der Schriftzug ist sehr einfach gehalten. Der Untertitel des Buches „a deep time journey“, ist wegen seiner dunklen Farbe etwas schwer ersichtlich und macht nicht sofort augenscheinlich, ob es sich hier um einen Roman oder ein Sachbuch handelt. Der Name des Autors ist gleich groß gedruckt wie der Titel, sticht aber gleichzeitig mehr hervor, weil er zentriert und mittig platziert ist. Außerdem ist der Name schwarz gedruckt (der Titel weißgedruckt) und fällt durch den größeren Kontrast mit dem Hintergrundbild stärker auf. Es scheint also so, als würde der Verlag mehr mit dem Autor selbst werben als mit dem Titel. Er geht folglich davon aus, dass Leser*innen am Buch interessiert sein könnten, nur dadurch, dass sie Robert Macfarlane kennen.

Der Klappentext (der Taschenbuch-Ausgabe) fällt eher kürzer aus:

Underland is an epic exploration of the Earth's underworlds as they exist in myth, literature, memory and the land itself. At once ancient and urgent, this is a book that will change the way you see the world.

Obwohl aus der Beschreibung hervorgeht, dass es sich um ein Sachbuch handelt, wird versucht zu kommunizieren, dass das Buch spannend, eine „epic exploration“ ist und sich demnach wie ein Abenteuerroman liest. Es wird nicht klargemacht, dass der Autor selbst an verschiedene Orte reist. Der Fokus ist im Gegensatz zur deutschen Ausgabe außerdem mehr auf dem Literatur-, Mythologie- und Geschichte-Aspekt. Nur das Adjektiv „urgent“ deutet daraufhin, dass das Buch sich mit aktuellen Themen wie etwa Klimawandel beschäftigen könnte. Was beim Klappentext an Platz gespart wird, wird stattdessen für eine Vielzahl von Zitaten und Rezensionen von Zeitschriften und anderen Autor*innen verwendet. Wenn man die Innenseite des Buches

mitzählt, gibt es insgesamt 35 Zitate. Dem Verlag scheint also besonders wichtig, den Bekanntheitsgrad des Autors und die positive Rezeption des Buches hervorzuheben.

Wie erläutert in Kapitel 2 ist Macfarlane ein prominenter Vertreter des (New) Nature Writing, der regelmäßig in Fachliteratur zum Thema erwähnt wird und der des Öfteren Einleitung für weniger bekannte oder vergessene Werke des Nature Writing verfasst hat, etwa für Nan Shepherd, J. A. Baker oder Roger Deakin. 2005 publizierte er in der britischen Tageszeitung *The Guardian* eine eigene Artikel-Serie namens „Common Ground“, wo er über Themen an der Schnittstelle von Natur und Literatur schrieb (The Guardian o. J.). *Underland* ist Macfarlanes neuntes Buch und viele seiner anderen Büchern sind ebenfalls auf Bestseller-Listen gelandet, folglich dürfte dem britischen Lesepublikum sein Name durchaus ein Begriff sein, auch wenn man nicht spezifisch interessiert an Nature Writing ist. In einem Artikel in *The Guardian* zu einem völlig anderen Thema, hat Mark O’Connell, ein irischer Autor und Journalist, beispielsweise einen Verweis auf Macfarlane gemacht. Von einer Naturerfahrung berichtend schreibt dieser: “It could, I suppose, have been an oak tree, or an elm, or some other type of lofty deciduous of which I, being no Robert MacFarlane [sic!], had no prior knowledge.” (O’Connell 2020) Solche beiläufigen Verweise sprechen ebenfalls für einen hohen Bekanntheitsgrad.

Laut der Webseite von Penguin wurden seine Bücher in mehr als 30 Sprachen übersetzt. Manche seiner Bücher wurden auch schon in andere Medien übersetzt, was zu einem höheren Bekanntheitsgrad beiträgt. (Penguin Books 2026). *The Wild Places* etwa diente als Inspiration für eine BBC-Dokumentation (BBC o. J.), aus dem Gedichtband *The Lost Words* entstand ein Musikalbum (Barkham 2020) und zu *Underland* wurde wie erwähnt auch ein Film gedreht.

Ich schätze das Lesepublikum auf etwas ältere Menschen ein, die ein Interesse an Landschaftsbeschreibungen, Umwelt sowie geschichtlichen und wissenschaftlichen Themen haben. Ich gehe weiters davon aus, dass im englischen Sprachraum mit höherer Wahrscheinlichkeit Leser*innen schon einmal von dem Autor gehört haben und sich um die Tradition des Nature Writing und seinen literarischen Ansprüchen bewusst sind.

5.4 Die Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstextes

Stelle 1b:

1	The way into the underland is through the riven trunk of an old ash tree. Late-summer heatwave, heavy air. Bees browsing drowsy over meadow grass. Gold of standing corn, green of fresh hay-rows, black of rooks on stubble fields. Somewhere down on lower ground an unseen fire is burning, its smoke a column. A child drops
5	stones one by one into a metal bucket, <i>ting, ting, ting</i> . Follow a path through fields, past a hill to the east that is marked by a line of nine round burial barrows, nubbing the land like the bones of a spine. Three horses in a glinting cloud of flies, stock-still but for the swish of a tail, the twitch of a head.
10	Over a stile in a limestone wall and along a stream to a thicketed dip from which grows the ancient ash. Its crown flourishes skywards into weather. Its long boughs lean low around. Its roots reach far underground. Swallows curve and dart, feathers flashing. Martins criss-cross the middle air. A swan flies high and south on creaking wings. This upper world is very beautiful.
15	Near the ash's base its trunk splits into a rough rift, just wide enough that a person might slip into the tree's hollow heart – and there drop into the dark space that opens below. The rift's edges are smoothed to a shine by those who have gone this way before, passing through the old ash to enter the underland. Beneath the ash tree, a labyrinth unfurls.
20	Down between roots to a passage of stone that deepens steeply into the earth. Colour depletes to greys, browns, black. Cold air pushes past. Above is solid rock, utter matter. The surface is scarcely thinkable. (Macfarlane 2019a: 3f.)

Bei dieser Stelle handelt es sich um den Beginn des Buches. Gesamt gesehen bedient sich die Stelle eines poetisch-literarischen Registers und ist gekennzeichnet durch viele Stilmittel und Klangfiguren. Es wird vor allem Vokabular aus den Wortfeldern zu Flora und Fauna bzw. Landschaft verwendet. Im Gegensatz zu den Hauptteilen des Buchs tritt der Autor hier und in den anderen „Chamber“-Kapiteln nicht selbst als Subjekt auf, der Text ist aus einer nicht definierten Perspektive geschrieben. Der erste Satz stellt einen unmittelbaren thematischen Einstieg in das Buch dar – auch der Titel des Buches wird sofort erwähnt. Uns wird erzählt, der Weg ins „underland“ führe durch eine gespaltene Esche. „Underland“ ist dabei ein kurioses Wort, das in den meisten Wörterbüchern keinen Eintrag findet, auch wenn sich dessen Bedeutung ziemlich klar aus den zwei Wortteilen ableiten lässt. Im Oxford English Dictionary ist es als „underland“ gelistet, jedoch wird keine Bedeutung angegeben, sondern nur zwei Zitate aus Romanen. Laut dem Eintrag wurde das Wort 1874 erstmals erwähnt, wird jedoch sehr selten verwendet (Oxford English Dictionary 2026a). Gibt man das Wort in eine Suchmaschine ein, kommen in erster Linie Ergebnisse zum Buch selbst. „Underland“ ist deshalb als eine Art Neologismus zu sehen, oder zumindest als Versuch, ein vergessenes Wort wieder in Verwendung zu bringen, da das moderne Englisch nicht ausreicht. Macfarlane hat den Begriff „underlands“ in einem früheren Buch verwendet (Landmarks 2015a: 195), um ein Glossar zu unterirdischen Landschaftsbegriffen zu betiteln. Wie Macfarlane in der Einleitung von Underland schreibt, denken

Menschen nur ungern über die unterirdische Welt nach, was ein Grund sein könnte, warum es nicht genug Vokabular gibt, um darüber adäquat zu schreiben, und was diesen seltenen Begriff notwendig macht. Auffallend ist außerdem die Verwendung des Wortes „riven“, das aus einem sehr literarischen, nahezu archaischen Register stammt.

Der folgende Absatz etabliert die Jahreszeit, es ist ein heißer Spätsommer und Erntezeit. Es folgen drei ellipsenhafte Sätze. Das Frame „late-summer heatwave, heavy air“ fällt durch das ähnliche Schriftbild auf, auch wenn die Laute zwischen „heatwave“ und „heavy“ nicht gleich sind. Im nächsten Satz wird mit einer Alliteration („**bees browsing**“) und einer Asso- nanz („**browsing drowsy**“, „**meadow**“) gearbeitet. Der symmetrische Satzbau im Frame „gold of standing corn, green of fresh-hay rows, black of rooks on stubble fields“ wirkt rhythmusge- bend und etabliert eine klare Farbpalette für die Landschaft. Der gesamte Absatz ist gekenn- zeichnet von einer [o]-Assonanz, die sowohl klanglich als auch visuell auffällt. Macfarlane schreibt von einem Feuer, dass sich nur durch die Rauchsäule („its smoke a column“) bemerk- bar macht – wahrscheinlich ein Lagerfeuer, da der Autor die Quelle aber nicht explizit auflöst, entsteht eine etwas ominöse, gefährliche Stimmung. Lautmalerisch wird beschrieben, wie ein Kind Steine in einen Eimer wirft mit „ting, ting, ting“. Durch die gleiche Silbenanzahl zwischen „one by one“ und „ting, ting, ting“ entsteht ein Rhythmus beim Lesen.

Das Frame „[f]ollow a path through fields“ klingt wie eine Aufforderung an die Le- ser*innen, diesem Weg zu folgen. Die Weganleitung, durch ihre Orientierung an Landmarken und Himmelsrichtung, wirkt fast wie die Weganleitung zu einem versteckten Schatz. Das Frame „nine round burial barrows“ trägt durch die mythologische Zahl 9 und die „b“-Allitera- tion ebenfalls zu diesem Legendencharakter bei. Die Gräber sehen wie die Erhebungen einer Wirbelsäule aus. Für die Beschreibung wird das Substantiv „nub“ als Verb verwendet. Durch den körperlichen Vergleich werden die menschliche und nicht-menschliche Welt aneinander geführt. Drei Pferde – ebenfalls eine mythologisch aufgeladene Zahl – stehen in einer „glinting cloud of flies“. Durch das Wort „glinting“ erhält man den Eindruck, der Fliegenschwarm wäre etwas Schönes. Auch hier wird eine Satzkonstruktion wiederholt: “the swish of a tail, the twitch of a head”. Das Substantiv „thicket“ wird zu einem Adjektiv in „thicketed dip“. Aus dieser bewachsenen Senke wächst die „ancient ash“, eine weitere Alliteration. Interessant ist das Frame „[i]ts crown flourishes skywards into weather“ – die Baumkrone wächst also nicht nur in den Himmel, sondern auch in das Wetter, ein Zeichen dafür wie groß die Esche ist. Das Verb „flourish“ gibt dem Baum eine Dynamik – obwohl sie „ancient“ ist, kann sie immer noch er- blühen und gedeihen. Durch die Präposition „skywards“ ist eine Bewegung impliziert.

Insgesamt bekommt die Esche also ein Bild von Vitalität und Kraft. Die nächsten zwei Sätze sind wieder parallel aufgebaut und enden in einem Reim („low **around**“ und „far under-**ground**“).

Den Blick nun nach oben gerichtet, beschreibt der Autor mehrere Vögel. „Swallows“ und „martins“ sind beides keine spezifischen Vogelarten, sondern Überbegriffe innerhalb der Schwalben-Familie. Der Flug ersterer Schwalben wird mit „curve and dart“ beschrieben. Die Wiederholung von zwei kurzen Verben imitiert den schnellen, dynamischen Flug der Vögel. Der Nachschub „feathers flashing“ ist alliterativ. Das Verb „criss-cross“ ist eine spezielle Form der Reduplikation, eine Ablautdoppelung, und stellt eine weitere Klangfigur dar. Ein Schwan fliegt mit „creaking wings“, also mit knarrenden Flügeln davon. Durch das Verb „creaking“ wird betont, dass hinter dem Flügelschlag ein ziemlicher Kraftaufwand steckt, auch wenn es von außen leicht und lautlos aussieht. Das Frame „this upper world“ baut die Erwartung auf, dass auch bald über eine andere, sprich die untere Welt erzählt wird. Die Erzählstimme führt uns jetzt heran und hinein in die Esche, wo man über einen „rough rift“ in das „hollow heart“ steigen kann, beides Alliterationen. Das Innere des Baumes als „heart“ zu bezeichnen, personifiziert die Esche. Unter der Esche breitet sich ein Labyrinth aus, „unfurls“, also rollt sich aus. „Beneath“ und „tree“ reimen sich. Die Farben gehen graduell aus und enden in Schwarz. Von Grau und Braun gibt es mehrere Töne („greys“, „browns“), das Schwarz („black“) ist singulär. Der Satz „Cold air pushes past“ arbeitet mit einer „p“-Alliteration und imitiert seinen Inhalt phonetisch: Durch die kurzen abgehackten Worte und die Plosiv-Laute in „pushes“ und „past“ wird beim Vorlesen auch Luft ausgestoßen. In „utter matter“ ist wieder eine Assonanz. Die Oberwelt, die „very beautiful“ ist, wirkt in diesem farb- und leblosen Raum „scarcely thinkable“.

Der gewählte Ausschnitt zeichnet einen graduellen Übergang von der oberirdischen zur unterirdischen Welt. Die Oberwelt ist gekennzeichnet von Leben, Farben und Bewegung, während es im Unterland dunkel, kalt und starr ist. Insgesamt bietet der Ausschnitt einen unerwarteten Einstieg für ein Sachbuch, der vor allem dem literarischen Stil und der undefinierten Erzählsituation geschuldet ist.

Stelle 2b:

1	These are hay-making days in the Mendips, and there is the ripe reek of cut grass in the air. Where hay has been lifted and black-wrapped as bales, aftermath already shows as green shoots in the gold stubble. Sean and I walk together uphill towards the barrows from the cave of the ruckle, along a holloway with sides fifteen feet high from bed to
5	hedge top. A charm of goldfinches flitters away, the birds' high song glittering around us. I am moved by the generosity of colour and space in this ordinary land. Here in the Mendips I have seen how thin the border is between the upper and lower worlds, and how hard it can be to pass in either direction.
10	The holloway leads to a gap in a stone wall, then out onto a meadow over which a warm westerly blows. The burial barrows lie in a line along the slope. Sean and I cross the meadow, happy in each other's silence and glad of each other's company. We reach the first barrow and lie there in the long grass, backs to the hill's back, sun hot on skin.
15	Meadowsweet, knapweed, scabious. Everything is shiveringly strange. Flies on the grass blades are exotic as tigers – eyes of a thousand ruby hexagons, wings of the finest filigree. We lie so still that a grasshopper lands inches away, and I watch its drumsticks quiver as it drags leg over wing case, stridulations streaming out. I think of the makers of these barrows, choosing this high place as their site of burial. The construction of the kists, the casting of the collared urns, the burning of the bodies, the building of the barrows. (Macfarlane 2019a: 50f.)

Stelle 2b stammt aus Kapitel 2 „Burial“. Nach einer längeren Erkundung von Höhlen und Grabhügel mit seinem Freund Sean, kommt Macfarlane wieder an die Oberfläche. Der Kontrast zum klaustrophoben und farblosen Unterland lässt die Oberwelt umso lebendiger und farbenfroher erscheinen. Die Syntax ist großteils einfach gehalten. Es gibt einige Aufzählungen ohne Prädikat im Satz und mehrere Nachschübe. Der Text ist gefüllt mit Beschreibungen von Flora und Fauna, das Kapitelthema Begräbnisse ist jedoch stets präsent.

Im ersten Satz wird mit „hay-making“ etabliert, dass gerade Sommer ist. „Hay-making days“ läutet alt an. Das Bild einer Heuernte lässt sofort eine ländliche Scene entstehen. Das geschnittene Gras gibt einen „ripe reek“ ab. „Reek“ wird für sehr intensive und/oder üble Gerüche verwendet. Den Geruch von Gras finden die wenigsten aktiv schlecht, also geht es hierbei mehr um den Aspekt der Intensivität. Das „ripe“ und „black-wrapped as bales“ impliziert, dass es sich nicht um frisches Gras handelt, sondern um Gras, das schon zu fermentieren begonnen hat. In diesem Zustand könnten einige Menschen den Geruch als schlecht empfinden. Außerdem bildet „reek“ mit „ripe“ eine Assonanz durch den [r]-Laut und die Plosive [k] und [p]. Die ländliche Scene wird verstärkt durch die Wörter „hay“, „bales“, „green shoots“ und „gold stubble“. In den gemähten Wiesen lässt sich schon die „aftermath“ anhand der wachsenden grünen Triebe erkennen. „Aftermath“ ist hier nicht in seiner heutigen Hauptbedeutung gemeint, sondern im landwirtschaftlichen Sinne einer Nachmahd (auch genannt Zweitmahd, Spätheu

oder Grummet)⁷ (Wiktionary 2026). Dieses spezifisch landwirtschaftliche und veraltete Wort trägt zum bäuerlichen Bild der Stelle bei. Im Frame „green shoots in the gold stubble“ wird mit einer doppelten Alliteration gearbeitet. „Stubble“, das Assoziationen mit Stoppelbärten erweckt, sorgt für eine bildhafte Beschreibung. „Gold“ passt einerseits gut zur Farbenpalette des Sommers und impliziert zusätzlich zur Farbe an sich auch ein gewisses Glänzen. Diese Beschreibung trägt dazu bei, die Oberwelt als lebendig und farbenfroh zu zeichnen. Macfarlane und Sean bewegen sich hügelaufwärts von der Höhle, die sie eben verlassen haben, zu den „barrows“, also Grabhügeln. Die Hügel bezeichnet er als „cave of the ruckle“. Das kuriose Wort „ruckle“ definiert Macfarlane ein paar Seiten vor dieser Textstelle als „a group of boulders that have caved against one another, blocking a section of passage, but through the gaps of which a path might just be traced“ (Macfarlane 2019a: 47). In dieser Bedeutung konnte ich das Wort in keinem anderen Wörterbuch finden. Macfarlane selbst hat es auch in *Landmarks* in einem der Glossare als speläologischen Fachbegriff aufgenommen (Macfarlane 2015: 202). Wegen seiner Obskürtheit dürfte der Begriff also den meisten Leser*innen unbekannt sein, ist an dieser Stelle dennoch verständlich, weil Macfarlane ihn explizit erklärt. Den Hügel erreichen sie über einen „holloway“, zu Deutsch einen Hohlweg. Wie „ruckle“ ist auch „holloway“ ein sehr landschaftsspezifischer und wenig geläufiger Ausdruck. Ein „holloway“⁸ ist dadurch definiert, dass der Weg tiefer in der Erde eingelassen ist, weil diese entweder durch jahrzehntelange Erosion oder Benutzung von Fuhrwerken abgetragen wurde (Cambridge Dictionary 2026; Landmarks 2015a: 203). Im Oxford English Dictionary existiert der Begriff als „hollow-way“ und wird laut diesem selten gebraucht, vor allem in den letzten zwei Jahrhunderten ist die Verwendung sehr stark zurückgegangen (Oxford English Dictionary 2026b).

Der Autor beobachtet einen „charm of goldfinches“. Ein „charm“ ist ein Kollektivum („collective noun“), von welchem es eine Großzahl im Englischen gibt. Viele dieser Kollektiva sind weder Fachterminologie noch Teil des gewöhnlichen Wortschatzes, manche existieren mehr oder weniger nur auf einer Liste⁹. „Charm“, wenngleich den meisten Leser*innen wahrscheinlich unbekannt, hat zumindest einen Eintrag im Oxford English Dictionary als „a

⁷ „Aftermath“ ist mit der deutschen „Nachmahd“ etymologisch verwandt. Die Wortteile „-math“ und „-mahd“ stammen beiden vom Protogermanischen *mēþą ab. Somit ist „aftermath“ im landwirtschaftlichen Sinne der ursprünglichen Bedeutung des Wortes näher (Etymonline 2026).

⁸ Macfarlane hat gemeinsam mit dem Künstler Stanley Donwood und dem Schriftsteller Dan Richards ein ganzes Buch über diese Hohlwege geschrieben, welches ebenfalls von Jandl und Sievers übersetzt wurde (Macfarlane & Richards 2020)

⁹ Manche dieser Kollektiva werden häufiger gebraucht, etwa ein „murder of crows“ oder ein „pride of lions“, andere sind eher Wortspielereien und nur den wenigsten bekannt. Viele dieser Begriffe gehen auf das 1486 publizierte Book of Saint Alabans zurück in Verbindung mit Jagd oder Falknerei (Merriam-Webster 2026a; Macquarie Dictionary 2026; Perlman 2016).

company or flock (of finches, etc.)“ (Oxford English Dictionary 2026c). Die „goldfinches“, zu Deutsch „Stieglitze“, fügen sich mit ihrem bunten Gefieder und ebenso buntem Namen sehr gut in die Scene ein. Die Vögel flattern weg, ihr Gesang glitzert dabei in der Luft („the birds‘ glittering around us“). Die beiden Verben des Satzes „flutter“ und „glitter“ reimen sich. Das sprichwörtliche Glänzen der Lieder bezieht sich auf das Gold in „goldfinch“. Macfarlane ist berührt von der Überfülle an Farbe und Raum, wobei „generosity“ potentiell impliziert, dass es eine Entität gibt, die mit diesen Dingen großzügig sein könnte. In Kontrast zu dieser Beschreibung der Überfülle und Schönheit (die auch vor dieser Stelle sich schon über einige Absätze zieht) steht das Frame „ordinary land“, das deutlich macht, wie der Vergleich mit dem Unterland die Oberwelt besonders schön aussehen lässt.

Sean und Macfarlane gehen den Hohlweg entlang, bis sie zu einer offenen Fläche kommen. Der Hohlweg stellt einen graduellen Übergang von der unteren in die obere Welt dar – von der dunklen Unterwelt, über den noch halb im Freien liegenden, beschatteten und beschützten Hohlweg, über eine Steinmauer zur Oberwelt, zu einer weitläufigen Wiese. Über die Wiese weht ein „warm westerly“, also ein warmer Westwind, wobei „westerly“ ein meteorologischer Fachbegriff ist. Auffallend ist die Assonanz mit dem Laut [w] („holloway“, „stone wall“, „meadow“, „which“, „warm westerly blows“). Der nächste Satz enthält ebenfalls Assonanzen: „The burial barrows lie in a line along the slope“. Auch der nächste Satz liest sich durch den parallelen Satzaufbau rhythmisch („happy in each other’s silence and glad of each other’s company“). Durch das einträchtige Nebeneinandergehen entsteht eine friedliche Scene, passend für das nahende Ende des Kapitels. Die beiden legen sich am Rücken auf einen der Grabhügel – „backs to the hill’s back“ – durch die Gegenüberstellung des menschlichen Rückens und des Rücken des Hügel werden die menschliche und nicht-menschliche Welt einander nähergebracht. Der Nachschub „sun hot on skin“ liest sich durch die gleich kurze Silbenanzahl rhythmisch.

Auf der Wiese wachsen „meadowsweet, knapweed, scabious“ – drei Blumen, die wenn auch nicht obskur, doch eher unbekanntere Pflanzen sind. Macfarlane erscheint alles „shiveringly strange“, wobei „shiveringly“, also „zitternd“ oder „erschauernd“, sich auf die belebte Umwelt beziehen könnte, oder auf seine Reaktion darauf. Sogar die Fliegen kommen ihm „exotic as tigers“ vor, was durch die entfremdete Beschreibung „eyes of a thousand ruby hexagons“ exemplifiziert wird. Dieses Frame könnte genauso gut irgendein fantastisches Monster beschreiben. Nicht nur die Fliege wird entfremdet, die Perspektive wechselt von einem weitläufigen Blick auf die Landschaft zu einem lupenähnlichen Blick. Die vielen Augen der Fliege sind nur aus einer sehr kleinen Distanz bemerkbar. Durch die alliterative Beschreibung „wings

of the finest filigree“ bekommt die Fliege fast etwas Nobles. Aus derselben vergrößernden Perspektive wird auch ein Grashüpfer sichtbar. Die genaue Beschreibung dessen Zirpgeräusche zeugt von einem gewissen biologischen Verständnis, erstens wie die einzelnen Körperteile heißen und zweitens wie diese verwendet werden, um das Geräusch zu erzeugen. „Stridulation“ ist der Fachbegriff für die Lauterzeugung von Insekten durch das Aneinanderreiben von Körperteilen. Durch die Alliteration bekommt der fachsprachliche Satz aber auch einen poetischen Ton („stridulations streaming out“). Typisch für Macfarlanes Stil folgt auf die Landschaftsbeschreibung eine Reflexion über das Gesehene. Auch wenn die beiden ihre Erkundung beendet haben, hallt die Erfahrung nach. Der Autor stellt sich den Begräbnisvorgang vor – von der Herstellung der Urnen und Steinkisten, bis zum Verbrennen der Körper und dem Bauen der Grabhügel. Die von Assonanzen gespickte Aufzählung stellt thematisch einen starken Kontrast zur eher idyllischen Landschaftsbeschreibung dar. Die Assonanz ist zudem gedoppelt, zwei [c]/[k]-Laute und zwei [b]-Laute („The construction of the kists, the casting of the collared urns, the burning of the bodies, the building of the barrows.“) Die Klangfiguren und die gleiche Satzkonstruktion geben dem Satz einen Rhythmus.

Die entstehende Gesamtscene ist eine von Hochsommer, Ernte und Landwirtschaft. Nach den farb- und leblosen Höhlen wirkt diese eigentlich gewöhnliche, englische Hügellandschaft umso gesättigter mit Lebewesen und Farben. Dennoch schwingt auch immer die lange Kulturgeschichte des Ortes mit seinen Grabhügeln aus der Bronzezeit mit.

Stelle 3b:

1	Later, Tara sings a sad song from her island, and my heart breaks a little. The flames die to purring embers.
5	I am too tired to see the fire to its end, so I wander away into the forest to find somewhere to sleep. Looking back I can see only orange glow, shadows cast against the surrounding trunks – then the firelight dwindles until it is lost in the forest’s dark.
10	I find myself in a grove of pollard beeches atop a prehistoric earthwork. Under one of them, children have built a den of sticks and boughs, resting them against a low branch to form a crooked timber tent that is long enough for me to sleep in. It is an invitation I cannot refuse, so I creep inside the den and lie down, looking up through its slats at branches, stars, satellites. I feel myself suddenly – strongly – surrounded by beings whose ways of relating to one another are dimly but powerfully perceptible, as if seen through thick gauze. The sensation is at once comforting and lonely-making.
	Owl hoot. Dog bark. Back in the clearing the fire dims, song falls silent. The canopy of the pollards spreads above me, whispering in the night breeze. <i>There’s something you need to hear</i> . . . Seeking sleep, my mind follows leaf to branch, branch to trunk, trunk to root and from there down along the hyphae that web the earth below. (Macfarlane 2019a: 116)

Bei Stelle 3b handelt es sich um die abschließenden Absätze aus Kapitel 4 „Understorey“ in welchem Macfarlane mit dem Mykologen Merlin Sheldrake im Epping Forest bei London spazieren geht und von ihm über Pilze lernt, die ganze Wälder miteinander verbinden. Am Ende des Tages veranstalten sie ein Lagerfeuer mit Sheldrakes Freund*innen, die um das Feuer herum musizieren. Macfarlane redet länger mit der Griechin Tara und hört sich ihre Erfahrungen der Flüchtlingskrise auf ihrer Insel an. Zu müde, um das Erlöschen des Feuers zu erwarten, entfernt er sich vom Rest der Gruppe und sucht sich einen Schlafplatz unter einer Buche. An den Beschreibungen der Umgebung wird klar, dass die Gespräche und Begegnungen des Tages nachhallen, wo es vor allem um Verbindung und Vernetzung geht. Die Dunkelheit der Nacht macht sich auch in Gedanken und der Wahrnehmung bemerkbar.

Im ersten Satz findet sich eine Alliteration „sings a sad song“. Das Frame „my heart breaks a little“ zeugt trotz oder gerade wegen der Abschwächung „a little“ von den schweren Gefühlen des Autors. Die bedrückte Stimmung wird weiter geführt durch das Verb „die“. Die Flammen brennen herunter zu „purring embers“, also wörtlich zu „schnurrender Glut“, wobei das Verb „to purr“ normalerweise für Tiere, insbesondere katzenartige Tiere verwendet wird. Somit bekommt auch das Feuer einen leicht animalischen Charakter.

Zeile 3 weist eine [t]-Assonanz auf („too tired to see the fire to its end“) und der Lese-
fluss wird durch die kurzen Silben rhythmisiert. „Wander away“ impliziert, dass Macfarlane sich entweder etwas ziellos, müde oder verträumt vom Feuer wegbewegt. Über die nächsten zwei Sätze wird eine [w]-Assonanz aufgebaut („wander away“, „somewhere“, „glow“, „shadows“, „dwindles“). Es ist dunkel, nur als er noch einmal umdreht, ist noch das orange Leuchten („only orange glow“) vom Feuer zu sehen, welches Schatten auf die Baumstämme wirft. In dem Satz wird eine [o]-Assonanz gebildet („only orange glow“, „shadows“, „lost in the forest’s dark“). Das Feuer schwindet, was mit einem Verb aus einem eher poetischen Register beschrieben wird – „the firelight dwindles“. Dann verliert es sich im Dunkel des Waldes, „lost in the forest’s dark“. In diesem Dunkel befindet sich nun auch Macfarlane.

Macfarlane findet eine Baumgruppe („grove“). Das Frame „I find myself“ impliziert, dass er selbst nicht ganz erklären kann, wie er dort hingekommen ist oder bewusst gesteuert hat, wo er hingeht. Die Baumgruppe besteht aus „pollard beeches“, also gekröpften Bäumen bzw. Kopfbäumen. Ein „pollard“ wird definiert als „a tree cut back to the trunk to promote the growth of a dense head of foliage“ (Merriam-Webster 2026b). Dadurch wird daran erinnert, dass trotz der urzeitlichen Atmosphäre, hervorgerufen durch das Singen und Reden um ein Feuer, es sich nicht um einen vollständig wild belassenen Wald handelt, sondern dieser von Menschen mitgestaltet wird. Das Ganze befindet sich auf einem „prehistoric earthwork“, also einem

prähistorischen Erdwall – eine weitere Erinnerung, dass der Mensch seit Urzeiten die Natur formt. „Prehistoric“ ist dabei keine streng festgelegte Epoche, sondern bezieht sich auf die Zeit, bevor Geschichte verschriftlicht wurde (Merriam-Webster 2026c). Dort findet er einen von Kindern gemachten Verschlag. Das Wort „den“ wird in erster Linie für den Bau von Tieren verwendet, speziell im britischen Englisch meint er aber auch von Kindern gemachte Unterschlüpfе (Merriam-Webster 2026d). Der Verschlag ist gemacht von „sticks and boughs“, also aus Stöcken und Ästen. Das ist beinahe eine Wiederholung, der Lesefluss wird dadurch aber abgerundeter und melodischer. Die gesamte Konstruktion nennt Macfarlane alliterativ ein „crooked timber tent“. Auffallend an diesem Satz ist die vierfache Verwendung von Wörtern, die mit Holz zu tun haben („den of sticks and boughs“, „branch“ und „timber tent“), was zur urzeitlichen und rustikalen Atmosphäre beiträgt. Darunter will sich der Autor schlafen legen – es sei eine Einladung, die er nicht ablehnen kann. Nachdem er hineingekrochen ist („creep inside“), schaut er durch die „slats“ in den Himmel. „Slat“ bezeichnet ähnlich wie „stick“ ein dünnes Stück Holz, ist aber seltener als die anderen Wörter (Oxford English Dictionary 2026d). Durch die Holzleisten hindurch sieht er „branches, stars, satellites“. Die gemeinsame Erwähnung von Ästen und Sternen sowie Satelliten erinnert uns wieder an das 21. Jahrhundert, wo Natur und Technologie näher beieinander denn je sind. Plötzlich („suddenly – strongly“) überkommt ihn das intensive Gefühl, von Lebewesen umgeben zu sein, die miteinander in Beziehung stehen. Er nimmt ihre Kommunikation zwar gedämpft wahr, wie durch eine dicke Mullbinde („thick gauze“), trotzdem kann er fühlen, wie stark diese Verbindungen sind. Mit „beings“ bezieht er sich einerseits auf die Pilze und ihr Mycelium, welche die ganze Erde durchwandern und die das Thema dieses Kapitels darstellen. Andererseits meint er die Gesamtheit aller Lebewesen, vor denen der Wald wimmelt, und die alle durch ein Netzwerk verbunden sind, wobei die Pilze einer der wichtigsten Agenten von Vernetzung sind. Der Satz enthält zwei Alliterationen: „suddenly – strongly – surrounded“ und „**powerfully perceptible**“. Diese Empfindung ist für Macfarlane tröstend, gleichzeitig aber auch wörtlich „einsam-machend“. Bei „lonely-making“ handelt es sich um eine Wortneuschöpfung.

Es folgen zwei elliptische Sätze, die die Geräuschkulisse des Waldes beschreiben – einen Eulenkuck und Hundebellen. Da die zwei Sätze insgesamt aus nur vier Silben bestehen, entsteht ein pointierter Rhythmus beim Lesen. In dieser Wortform geht auch nicht hervor, um es sich jeweils um nur eines oder mehrere Tiere handelt. Bei „hoot“ handelt es sich um ein Verb, das speziell für Eulen verwendet wird (Oxford English Dictionary 2026e). Das Feuer in der Lichtung erlischt nun völlig („the fire dims“), auch wenn Macfarlane dies von seinem Platz aus nicht sehen kann, bzw. hat er vermutlich schon die Augen geschlossen. Da er kurz vor dem

Einschlafen ist, dürfte er sich dies also vorstellen. Auch der Gesang um das Feuer herum verstummt („song falls silent“). Das Blätterdach der Kopfbäume („canopy of the pollard“) breitet sich über ihm aus. „[W]hispering in the night breeze“ personifiziert die Bäume und impliziert, dass ein leichter Wind weht, der die Blätter zum Rascheln bringt. Das Frame „[t]here’s something you need to hear“ ist in kursiv geschrieben was vermuten lässt, dass dies die Aussage des Baums oder generell seiner belebten Umgebung darstellen soll, womit die Natur weiter personifiziert wird. „[S]omething you need to hear“ könnte sich auf die erlebte Kommunikation zwischen Lebewesen im Absatz davor beziehen. Der Geist des Autors („my mind“) sehnt sich nach Schlaf, was alliterativ beschrieben wird – „seeking sleep“. Er folgt im Geiste entlang des Äußeren des Baums („leaf to branch, branch to trunk“) bis hin zu den Wurzeln und Hyphen der Pilze („branch to trunk, trunk to root“). Die Syntax ahmt die geistige Reise schrittweise nach. Die Hyphen weben ein Netz. Das Verb „to web“ ist eher selten in dieser Form und wird normalerweise für Spinnen verwendet. Der Nebensatz hat die Hyphen als handelndes Subjekt und betont so den aktiven Part, den die Pilze an dem Knüpfen der Netzwerke, der „wood wide webs“ (s. Kap. 4.3).

Die entstehende Gesamtscene ist geprägt von Dunkelheit und einer urzeitlichen Atmosphäre, ausgehend von der zentralen Bedeutung des Feuers und der Einsamkeit im nächtlichen Wald. Die Stelle ist besonders reich an Klangfiguren, so als ob sie dazu gedacht wäre, vor anderen Leuten um ein Feuer versammelt vorzulesen. Zentral für die Scene ist ebenfalls das Gefühl, dass alles belebt und miteinander verbunden ist. Nicht nur die Menschen, sondern auch die Bäume, Pilze und andere Lebewesen haben etwas zu erzählen.

Stelle 4b:

1	From Mantua, I cross three rivers to reach the Carso. The Adige is a silver-grey snake, steaming in the heat. Its currents speak as lazy spirals. Steam coils up from the meanders where the sun boils it. Two storks beat their way westwards. Hops and honeysuckle in the hedgerows. Graffiti on the walls. A man ped-
5	alling a dusty road on a bicycle too small for him, so that his knees poke out at sharp angles. Brown earth and a sense of sea out of sight to the east, there in the sharpening of the light. The Piave is heavy with silt from the mountains, moving with a pewter simmer, more stone than water to the eye. A sense of high peaks out of sight to the north, there in the darkening of the sky. Maize fields. Wild acacia groves in the lost ground under flyovers. Pale doves lifting in flocks off turned brown earth. Abandoned factories with pantile roofs, buddleia filling the window frames. Farmhouses lost in ivy. Everything wearing the heat like a cloak.
10	And the Isonzo, which marks the approach to the karst. Round pebbles of limestone, blue water that seems to glow from inside itself and the white of a flock of dozens of egrets moving eastwards over a green-rowed vineyard.
15	

	Near the Isonzo I leave the train at a small station, where no one else gets on or off. (Macfarlane 2019a: 180)
--	--

Stelle 3a stammt in etwa vom Kapitelanfang von „Starless Rivers“, wo Macfarlane in Italien einen unterirdischen Fluss aufsuchen will. In der gewählten Stelle befindet er sich gerade auf einer Zugreise von Mantua zu einem Ort in der Nähe von Triest, im Nordosten Italiens. Dafür muss er drei Flüsse überqueren („I cross three rivers“). Durch die mythologisch aufgeladene Zahl drei hört sich dies etwas mystisch an, besonders nachdem er zu Anfang des Kapitels die Flüsse aus der griechischen Mythologie vorgestellt hat. Vom Zug heraus beschreibt er impressionistisch die vorbeiziehende Landschaft. Die Flüchtigkeit der Eindrücke wird durch einen stichwortartigen, ellipsenhaften Stil dargestellt. Durch die gesamte Passage zieht sich eine bildliche Sprache anreichert mit Stilmitteln und Klangfiguren.

Der erste Fluss, „Adige“ (Dt. *Etsch*) wird als „silver-grey snake, steaming in the heat“ beschrieben, wo mit einer Assonanz der Laute [s] sowie [ea] gearbeitet wird. Die Flussströmungen der Etsch „speak as lazy spirals“. Die Verwendung von „speak“ in diesem Kontext ist ungewöhnlich. Laut des Oxford English Dictionary (2026f) ist eine Nebenbedeutung des Verbes „to be expressive or significant; to reveal or disclose something“. Somit würde die Stelle bedeuten, die Strömungen des Flusses würden sich in Form von trägen Spiralen ausdrücken. „Lazy“ beschreibt die langsame Bewegung des Wassers und passt zudem zur Jahreszeit – besonders in der sommerlichen Hitze fühlen sich viele träge und schlapp. Durch diese Beschreibung und das Verb „speak“ wird die Etsch personifiziert. Vom Fluss steigt Dampf auf („coils up“). Auch wie im vorherigen wird durch das Verb „coil“ eine Spiralbewegung impliziert. Spezifisch steigt der Dampf von den Mäandern („meanders“), also den Flussschlingen auf, wo das Wasser durch die Sonne stark aufgeheizt wird. Zwei Störche fliegen Richtung Westen („beat their way westwards“), wobei das Verb „beat“ hier interessant ist. Es wird zwar unter anderem im Zusammenhang mit Vögeln verwendet (Oxford English Dictionary 2026g), aber meist in anderer Kombination wie etwa „beat their wings“ oder „beat the air“. Oft wird das Verb auch im Kontext einer Kraftanstrengung verwendet oder um etwas Aggressives auszudrücken. Somit wird betont, dass der Flug der Störche nicht so mühelos von statten geht, wie es von außen aussieht, sondern damit eine große physische Anstrengung verbunden ist. Die nächsten drei Sätze bilden eine Assonanz mit „way westwards“, „in the hedgerows“ und „on the walls“, zudem wird mit einer „ho“- bzw. „h“-Alliteration („hops and honeysuckle in the hedgerows“) gearbeitet. Das “[g]raffiti on the walls” erinnert uns daran, dass wir uns in einer Landschaft des 21. Jahrhunderts mit ihren urbanen Elementen befinden. Die einzige Person, die Macfarlane

sieht, ist ein Mann auf einem Fahrrad, das diesem zu klein ist. Die Beschreibung der Straße als „dusty“ und der Fakt, dass nur ein Mensch draußen zu sehen ist, geben einen weiteren Hinweis auf die bedrückende Hitze. Im nächsten Satz wird die Erde als braun beschrieben. Erde ist gewöhnlich braun, die ausdrückliche Beschreibung betont noch einmal die Trockenheit der Gegend. In größerer Entfernung, am Horizont, bekommt man eine Ahnung vom Meer („a sense of sea out of sight“). Dort findet ein „sharpening of the light“ statt – dabei handelt es sich vermutlich um das Sonnenlicht, das sich im Meer spiegelt und deshalb spezielle Lichtverhältnisse hervorruft.

Der zweite Fluss, der Piave, ist schwer mit Schlick („heavy with silt from the mountains“) und bewegt sich mit einem zinnernen Köcheln („pewter simmer“), wobei sich „pewter“ also „Zinn“ auf die Farbe bezieht, und nicht auf die tatsächliche Zusammensetzung des Schlicks. Im Norden ist eine Ahnung von Bergen bzw. hohen Gipfeln, die sich aber nicht klar gegen den Himmel abzeichnen, sondern nur als dunkle Flecken („there in the darkening of the sky“) im Himmel erkennbar werden. Die Formulierung spiegelt das Frame „sharpening of the light“ von Zeile 6. Die nächsten Beschreibungen werden in Form von elliptischen Sätzen gemacht, die mehr wie Feldnotizen wirken. „Maize fields“ evoziert ein Bild von bewirtschafteter Landschaft. „Wild acacia groves“ würde wiederum auf eine teils wild gelassene Landschaft hindeuten, jedoch befinden sich diese unter einer Straßenüberführung. Helle Tauben fliegen schwarmweise auf von brauner Erde. Hier wird wieder die Trockenheit der Erde betont. Macfarlane sieht zudem verlassene Fabriken („abandoned factories“), deren Fenster mit Sommerflieder gefüllt sind („buddleia filling the window frames“). Die vermutlich schon länger leerstehenden Industriegebäude evozieren das Bild einer spärlich bevölkerten und etwas verlassenen Gegend. Bauernhäuser werden als „lost in ivy“ beschrieben. Einerseits ist damit einfach gemeint, dass sie mit Efeu überwachsend sind, man könnte „lost“ aber auch wörtlicher nehmen, in dass die Bauernhäuser ebenfalls verlassen wurden und der Natur zurückgegeben werden. Das Frame „[e]verything wearing the heat like a cloak“ ist eine sehr bildliche Metapher, die noch einmal verdeutlicht, wie erdrückend und beklemmend die Hitze wirkt.

Der dritte Fluss, der Isonzo, markiert das Ankommen im Karstgelände. Die geologischen Begebenheiten ändern sich wieder. Im Gegensatz zum bräunlichen Piave ist der Isonzo heller und klarer. Am Boden befinden sich Kalksteinkiesel („round pebbles of limestone“), welche eine weiße Farbe haben. Das blaue Wasser scheint von innen zu leuchten („blue water that seems to glow from inside itself“), ein Anzeichen für die Reinheit des Flusses. Zum strahlenden Blau kommt das Weiß einer Schar Silberreiher hinzu, die ostwärts über einen Weinberg fliegen. Der Schwarm äußert sich in einem kurzen Farbeindruck, was zum impressionistischen

Beschreiben der Landschaft passt. Wo die Störche „westwards“ (Zl. 4) geflogen sind, bewegen sich die Reiher nun „eastwards“. In Macfarlanes Landschaftsbeschreibungen kommen immer wieder Himmelsrichtungen vor, die wichtig für den Reiseaspekt des Buches zu sein scheinen. In „egrets moving eastwards“ wird mit einer Assonanz gearbeitet. Der Weinberg wird als „green-rowed vineyard“ beschrieben, hier haben wir somit das dritte Farbadjektiv dieses Absatzes. Die abstrahiert geometrische Wahrnehmung der Weinstöcke als grüne Reihen lässt auf einen entfernten Blick, etwa auf Vogelperspektive, schließen. Im letzten Satz verlässt Macfarlane den Zug an einer „small station, where no one else gets on or off“. So wird weiter das Bild verfestigt, dass es sich um eine eher menschenleere Gegend handelt, sei es aufgrund der Hitze oder einer kleinen Bevölkerungsdichte allgemein.

Es entsteht eine Gesamtscene von einem heißen, bedrückenden Sommertag im ländlichen Italien. Trotz der teils wild gelassenen Landschaft gibt es auch landwirtschaftliche oder urbane Elemente. Zudem entsteht ein Bild von relativer Menschenverlassenheit, es bleibt offen, ob dies ein permanenter Zustand ist oder der Hitze geschuldet. Durch die vielen ellipsenhaften und kurzen Sätze entsteht die Scene einer vorbeiziehenden Landschaft, die in flüchtigen Eindrücken erzählt wird. Trotz der relativen Abwesenheit von Menschen ist die Landschaft belebt, einerseits durch die Störche, Tauben und Reiher, andererseits werden die Flüsse gegeneinander kontrastiert und so gezeichnet, dass sie wie eigene Charaktere oder Lebewesen wirken.

Stelle 5b:

1	Hard, slow miles along the shore. Boulder fields, scrub forest, crag. Always the cliffs rising sheer to the east, and always the waves falling white to the west. A pair of ptarmigan whirr off on silver wings. A snow hare stops among mossy rocks, white on green.
5	Bilberries, heather, moss. But no water. No fresh water. Caught between salt to the west and ice to the east, eating snow for a dry mouth. Through a bay with rocks big as houses, navigating a canyon maze between them. Pop of wrack, kelp slicks. Hail falling.
10	A boulder field so densely mossed the rock cannot be felt beneath the feet. Lichen bearding the trunks of stunted birches. Sleet falling. A bay of black-gold sand, bound by marram, angled from the base of ice-lined cliffs. Rain falling, then hail again.
15	Forest of birch and willow with a six-foot canopy. Birch bark gleaming in the light, first buds bursting furred on the willows. Up and over crag and boulder to a headland shoulder, each step sore now, the wind colder. Pack heavy, head heavy, throat chilled, body older.
20	Headland after headland, until there at last to the west is the bay and beyond it, perhaps, the vent of the cave. Green sea over white shell-sand in the bay. Guard-arms of rock curving out and around to either side, the bay water calm, though the outer ocean by the Maelstrom is in chaos. (Macfarlane 2019a: 268f.)

Stelle 6b stammt aus Kapitel 8 „Red Dancers“, in der Macfarlane eine beschwerliche Reise unternimmt, um sich in einer entlegenen Höhle am äußersten Punkt einer norwegischen Insel Malereien von roten tanzenden Figuren anzusehen. Dafür muss er durch eine gebirgige Winterlandschaft navigieren, in der es keine befestigten Wege gibt. Die ausgewählte Stelle hebt sich stiltechnisch von dem davor- und danach kommenden Text ab. Die übliche Erzählstimme des Autors fehlt – es kommt kein einziges „ich“ vor. Durch die kurzen Sätze und das auffällige Schriftbild, kommt der Text hier annähernd einem Gedicht gleich. Es gibt keine Reflexion über das Wahrgenommene, es werden nur Eindrücke geschildert. Es wirkt so, als wäre der Autor so sehr von seinem Weg eingenommen, dass er keine Zeit hat zu sinnieren – es zählt nur der unmittelbare Eindruck. Aufgrund der ellipsenhaften Sätze wirkt der Text auch wie die Feldnotizen eines Naturforschers. Durch die kurzen Sätze und vielen Zeilensprünge ist das Schriftbild weniger dicht wie im restlichen Fließtext. Das Weiß der Buchseite sticht deutlicher hervor. Somit imitiert der Text auch die karge, verschneite Landschaft. Die Reduziertheit ist auch in der Lexik spürbar – es gibt nur wenige Wörter, die mehr als ein oder zwei Silben haben. Typisch für Macfarlanes Stil finden sich viele Stilfiguren, vor allem klangliche. Zudem gibt es viele Wiederholungen, was die Monotonie der Landschaft widerspiegelt.

„Hard, slow smiles“ deutet an, dass der Autor schon lange unterwegs ist, aber aufgrund des beschwerlichen Weges nicht unbedingt schnell weiterkommt. Das Frame „scrub forest, crag“ beschreibt einen durch die Lage bedingten niedrigen und dürftigen Wald. Obwohl „crag“ im Singular steht, kann angenommen werden, dass sich viele Felswände in der Landschaft befinden, aber wegen Macfarlanes Anstrengung alles zu einem zerfließt. Zu seiner rechten und linken befinden sich entweder Felsklippen („always the cliffs rising sheer to the east“) oder das unruhige Meer („always the waves falling white to the west“). Die Wiederholung von „always“ und die symmetrische Satzstruktur spiegeln die Monotonie der Landschaft wider und geben dem Lesefluss einen poetischen Rhythmus. Zur poetischen Wirkung tragen auch Assoziationen bei – zwei lange Vokale in „sheer to the east“ sowie die [w]-Laute und kurze Aussprache von „white to the west“. Der Autor begegnet einem „pair of ptarmigan“, also zwei Alpenschneehühnern, wobei die Alliteration hier nur visuell ist, da man das [p] in „ptarmigan“ nicht ausspricht. Die Vogelart dürfte nicht allen englischsprachigen Leser*innen bekannt sein, da sie in Großbritannien nur im Norden Schottlands vorkommt, während sie in Skandinavien verbreiteter sind (All About Birds 2026c). Das Verb „whirr“ impliziert, dass sie mit schnellen Flügelbewegungen abfliegen, wahrscheinlich aufgeschreckt durch die Ankunft eines Menschen. Ebenso aufmerksam gemacht wird ein Schneehase („snow hare“), wobei die Bezeichnung absichtlich gewählt zu sein scheint, um sich auf die schneeige Landschaft zu beziehen, es gäbe

nämlich auch viele andere Bezeichnungen für dieses Tier (*Lepus timidus*), wie etwa „mountain hare“, „white hare“ oder „blue hare“ (Mammal Society 2026). Der Eindruck von der Landschaft wird abstrahiert mit „white on green“, als ob es sich um ein Gemälde handeln würde. Uns wird ein kursorischer Überblick über die Flora gegeben mit der Aufzählung „[b]ilberries, heather, moss.“ Vor allem die letzteren beiden werden oft mit nordischen Landschaften assoziiert. Im nächsten Frame wird die Aufmerksamkeit auf die Empfindungen des Autors gelenkt: „But no water. No fresh water.“ Wasser gäbe es zu Genüge, jedoch kein Süß- bzw. Trinkwasser. Dies wird sehr wortknapp beschrieben und drückt so die Anstrengung des Autors an. Den Satz zu Beginn der Stelle spiegelnd, wird wieder das Links und Rechts beschreiben. Auf der einen Seite der Ozean „salt to the west“ und auf der anderen nur Eis und Stein „ice to the east“. Das Frame „eating snow for a dry mouth“, obwohl es kein Subjekt hat, lässt uns wissen, dass der Autor, statt Wasser zu trinken, Schnee essen muss. „Through a bay“ suggeriert eine Bewegung oder Weganleitung, der Autor geht also weiter. Durch die Beschreibung, die Steine wären „big as houses“ entsteht ein klares Bild beim Lesen. Das Frame „canyon maze“ impliziert, die Steine wären so groß, dass es sich wie ein Canyon anfühlt, auch wenn dies nicht der Realität entsprechen kann, da solche Steininformationen größer als Häuser wären.

Das nächste Frame „Pop of wrack, kelp slicks“ ist etwas uneindeutig. „Wrack“ kann entweder ein gestrandetes Schiff meinen, Strandgut (wie z. B. Holz) oder aber angespülten Seetang (Oxford English Dictionary 2026h). Unter Einbezug von Zeit und Ort des Schauplatzes ist das Schiff am unwahrscheinlichsten, und es wird sich eher um Strandgut oder Seetang handeln. Ebenso uneindeutig ist auch das „pop of“. Die erste Assoziation mit dem Wort „pop“ wäre ein platzendes Geräusch. Dies könnte sich auf das Platzen von Luftblasen oder ähnlichem beziehen. Eine andere gängige Verwendung wäre „pop“ im Sinne von „pop of colour“, also ein Farbkleck, ähnlich wie die impressionistische Beschreibung weiter oben („white on green“). Dann könnte man es so lesen, als wäre der Seetang ein Farbkleck in der sonst eher steingrauen Landschaft. Der nächste Satzteil hat ebenfalls nicht wenig Interpretationsspielraum: „kelp slicks“. „Slick“ wird meist als Verb verwendet, im Sinne von „etwas glatt machen, polieren“ – wegen der Endung -s würde man dies beim ersten Lesen auch annehmen. Es gibt jedoch auch „slick“ als Substantiv, ein Stück Oberfläche, das mit etwas Schmierigen oder Glitschigem überzogen ist, wie beispielsweise ein Ölteppich (Merriam-Webster 2026e, Oxford English Dictionary 2026i). In diesem Kontext wäre das ein Algenteppich. Somit würde der Satz sich zweimal auf Seetang beziehen. Insgesamt ist die Stelle also etwas verwirrend und sorgt für Inkohärenz beim Lesen. Gleichzeitig sind eine gewisse Ambivalenz und Interpretationsoffenheit oft Merkmale von poetischen Texten.

Nach einem Zeilenumbruch wird in Stichworten ein Hagelschauer beschrieben („[h]ail falling“). Der Präsens Partizip deutet an, dass es sich um einen längeren Prozess handelt, inmitten dessen sich der Autor befindet. Er erzählt und beschreibt nicht wie an anderen Stellen des Buches, was ihm schon passiert ist, hier befindet er sich mitten im Geschehen. Wenn auch keine Verben der Bewegung vorkommen wird im nächsten Satz impliziert, der Autor gehe über ein Steinfeld, der so dicht mit Moos überzogen ist – bemoost hier als Partizipform („mossed“) statt dem gängigeren Adjektiv „mossy“ – sodass man die Steine nicht mehr unter den Füßen fühlt. In diesem Frame ist auch wieder eine Assonanz („felt beneath the feet“). Als nächstes werden verkrüppelte Birken beschrieben, die so dicht mit Flechten bewachsen sind, dass sie wie ein Bart aussehen. Die Flechten werden als Subjekt des Satzes personifiziert. Aus Bart wird hier ein Verb gemacht („bearding“), was eine eher ungewöhnliche Form ist. Somit sind die Flechten die handelnden Subjekte, die die Bäume mit einem Bart versehen. Die Birken werden auch als „stunted“ also verkrüppelt beschrieben, wodurch eine etwas groteske Scene entsteht, vor allem da das Verb „to stunt“ normalerweise eine Intention dahinter ausdrückt, als ob jemand absichtlich die Birken verkümmern lassen hätte – auch wenn es in diesem Fall nur das Gebirgsklima ist. Das Frame „[h]ail falling“ spiegelnd heißt es nun „[s]leet falling“, es hagelt also Eiskorn. Dies impliziert, dass es so kalt ist, dass der Hagel zu Eishagel gefriert. Das Frame „a **bay of black-gold sand**“ bekommt durch die „b“-Alliteration und die einsilbigen Wörter einen poetischen Rhythmus. Die Bucht wird von Strandhafer „gehalten“ („bound by marram“). Die Landschaft scheint durch die Wetterumstände nur noch in kurzen, abstrahierten Eindrücken wahrgenommen zu werden. Als nächstes wird die Formel zum dritten Mal wiederholt „[r]ain falling“, diesmal mit dem Zusatz „then hail again“, was eine gewisse Monotonie und Wiederholung ausdrückt. Diese dreifache Wiederholung betont einerseits wie durchdringend die Wetterbedingungen sind, denen der Autor ausgesetzt ist und die seine Wahrnehmung der Landschaft maßgeblich beeinflussen. Andererseits wird dadurch für die Leser*innen die Zeit gerafft. Das Frame „forest of birch and willow with a six-foot canopy“ spielt mit der prototypischen Erwartung von einem Wald. „Canopy“, also die oberste Schicht der Bäume befindet sich normalerweise viel höher als sechs Fuß (ca. 1,80m). Der nächste Satz erhält seinen poetischen Ton durch die Assonanz mit [b] („**birch bark gleaming**“, „**buds bursting**“), den symmetrischen Aufbau („gleaming in the light“ und „bursting furred on the willows“) und die gleichen Silbenanzahl in „birch bark gleaming“ und „first buds bursting“.

Durch die Reime im nächsten Satz entsteht ein poetischer Rhythmus („Up and over crag and boulder to a headland shoulder [...], the wind colder. Pack heavy, [...] body older.“). Die körperlichen Empfindungen werden auch hier ohne Subjekt ausgedrückt. Die körperliche

Anstrengung wird dargestellt durch kurze und abgehackte Satzteile, so als ob Macfarlane die Puste und die Worte ausgehen würde. Durch die doppelte Wiederholung von „heavy“ wird dies noch verstärkt. Es entsteht die Scene von einem einsamen Wanderer mit schwerem Rucksack, der frierend einem Schneesturm trotzt.

Er geht weiter die Küste entlang, vorbei an mehreren Landzungen („headland after headland“), wobei die Wiederholung von „headland“ wieder die Monotonie der Landschaft betont. „At last“ impliziert, dass das Wegziel bald erreicht sein wird. Die Farben aus Zl. 4 werden hier wieder aufgegriffen – das grüne Meer, das über den weißen Sand schwappt. Die Steine, die in dieser Stelle meist eher menschenfeindlich wirken, bekommen jetzt einen schützenden Aspekt als „guard-arms“, die dafür sorgen, dass das Wasser in der Bucht relativ ruhig ist. Es ergibt sich jedoch keine friedliche Scene, denn wir werden erinnert, dass weiter draußen der „Maelstrom“ wartet, welcher das Meer „in chaos“ hält. Dieser Maelstrom ist dabei keine Übertreibung, sondern ein so benannter Gezeitenstrom vor der Küste der Møskenesøya, der (wie uns auch der Autor vorher im Kapitel erklärt) schon oft in der Literatur verarbeitet wurde, beispielsweise in einer Kurzgeschichte von Edgar Allan Poe (*A Descent into the Maelström*).

Der Erzählstil dieser Stelle ist sehr unmittelbar und ungefiltert. Durch die unwirtlichen Wetterbedingungen und den beschwerlichen Weg ist es dem Autor nicht möglich, über das Gesehene zu reflektieren. Der Leserschaft wird die Landschaft in pointierten, flüchtigen Eindrücken geschildert. Die Gesamtscene vermittelt das Bild einer steinig, winterlichen und menschenfeindlichen Landschaft.

Stelle 6b:

1	We sing as we work. Bill is a professional singer, blessed with a resonant bass voice. I warble happily. The sun lowers to the west. Two bergs move from left to right across the bay.
5	In a landscape as vast as the Arctic, the eye is surprised by details. Though the topsoil around the camp is only a few inches deep, it supports a diversity of mosses and plants. Club moss flourishes in the lee of boulders, and the rocks are painted with lichens: blotches of orange <i>Xanthoria parietina</i> , the intricate cartography of map lichens, and a crisp lettuce-like lichen I cannot name – acid green in colour, hard to the touch.
10	Everywhere are the emerald leaves of the tiny dwarf willow. I pick a leaf, half the size of my little fingernail, and hold it to the sun. It shines green, and I can see the delicate red vein-work that marks it. I know this <i>Salix</i> only from the Cairngorms, Britain's equivalent of the Arctic, where it grows sparsely on the highest parts of the plateau. Here it covers the ground, creeping sideways, its pitch-black branches a few millimetres thick at most.
	We have pitched our tents on top of a forest, I realize. We are canopy dwellers. (Macfarlane 2019a: 345)

In Kapitel 8 “The Blue of Time” erkundet Macfarlane gemeinsam mit Bekannten einen Gletscher in Grönland. In der ausgewählten Stelle haben sie eine längere Wanderung hinter sich, der Tag nähert sich dem Ende zu und sie verbringen zwei Stunden mit dem Aufbau eines Camps. Währenddessen beginnen Macfarlane und sein Freund Bill zu singen. Bill, als professioneller Sänger mit einer „resonant bass voice“, für sich selbst verwendet der Autor das Verb „warble“, das meist für Vögel oder beispielsweise das Gurgeln eines Bachs verwendet wird (Oxford English Dictionary 2026j). Dies bildet einen Kontrast zum geübten Singen Bills, auch wenn der Begriff „warble“ nicht negativ konnotiert ist, sondern eher den vergnüglichen Aspekt an der Tätigkeit betont. Die nächsten zwei Sätze etablieren Zeit und Ort. Die Sonne geht gerade unter und sie befinden sich in Meeresnähe, wo zwei Eisberge vorbeitreiben. Auffällig ist die Verwendung von „bergs“ statt „icebergs“. Aus den vorangehenden Beschreibungen im Kapitel dürfte den Leser*innen klar sein, dass es sich dabei um einen Eisberg handelt. Durch den Satz “[i]n a landscape as vast as the Arctic, the eye is surprised by details” signalisiert der Autor, dass nun eine Beschreibung dieser Details folgen wird. Als erstes beschreibt Macfarlane die dort wachsenden Pflanzen, wobei die Frames „topsoil“ und „supports a diversity of mosses and plants“ eher fachsprachlich und biologisch wirken. Dann folgen jedoch bildlichere Beschreibungen der Moose und Flechten. „Club moss“ ist hierbei keine bestimmte Moosart sondern eine Überkategorie für Bärlappartige Gewächse. Diese wachsen in „the lee of boulders“, also an der vom Wind geschützten Seite der Felsen. Der Begriff „lee“ wird meist in nautischen Kontexten verwendet (Oxford English Dictionary 2026k). Andere Steine sind bemalt („painted with“) mit Flechten. Durch das Verb „paint“ entsteht der Eindruck, als würde Macfarlane ein Kunstwerk beschreiben. Durch die Beschreibung “blotches of orange *Xanthoria parietina*“, also orange Farbkleckse der *Xanthoria parietina*, zu Deutsch Gewöhnliche Gelbflechte, wird dieser Eindruck verstärkt. Der wissenschaftliche Name dürfte den wenigsten bekannt sein, jedoch geht aus dem Kontext („painted with lichens“) klar hervor, dass es sich um Flechten handeln muss. Die Landkartenflechten werden als Kartographie beschrieben (“intricate cartography of map lichens“), sodass der Eindruck eines komplexen Netzwerks von Flechten entsteht. „Cartography“, das normalerweise die Wissenschaft bzw. Technik der Herstellung von Karten bezeichnet, wird hier metaphorisch verwendet. Die Flechten bilden Muster wie die Schemata einer Karte. Gleichzeitig wird den Flechten so eine gewisse Handlungsfähigkeit und Intelligenz zugeschrieben – sie formen etwas, für das der Mensch eine eigene Wissenschaft braucht, auf ganz natürliche Weise. Außerdem greift „cartography“ den Eigennamen der Flechte „**map** lichen“ auf. Die letzte Flechtenart, welche Macfarlane nicht identifizieren kann, wird durch Verwendung der Grundsprache sehr bildlich gemacht – sie hat eine ähnliche

Struktur wie knackiger Salat und eine giftgrüne Farbe. „[H]ard to the touch“ suggeriert, dass der Autor sie genau untersucht und angefasst hat.

Die Blätter der Krautweide („dwarf willow“) werden als „emerald“ beschrieben, spricht sie besitzen eine smaragdgrüne Farbe. Durch die Verwendung eines Edelsteins in der Beschreibung wird die Pflanze aufgewertet. Das „dwarf“ im Eigennamen signalisiert schon die geringe Größe des Baumes. Durch das Adjektiv „tiny“ wird dies noch bestärkt. Macfarlane zupft ein Blatt ab, das nur halb so groß ist wie sein kleiner Fingernagel. Dadurch wird die Größe der Weide sehr gut deutlich gemacht. Durch die Frames „[i]t shines green“ und „delicate“ wird der Pflanze eine gewisse Schönheit zugeschrieben. Die roten Adern der Pflanze („red vein-work“) erinnern an den menschlichen Körper. Macfarlane weiß den wissenschaftlichen Namen der Weide, „Salix“. Dieser Fakt und die allgemeine minutiöse Beschreibung der Vegetation machen eine gewisse botanische Expertise bei Macfarlane deutlich. Er erkennt die Pflanze von den Cairngorms, einem Bergplateau in Schottland. Die Krautweide bedeckt den Boden, „creeping sideways“, also kriecht zur Seite. So wird noch einmal verdeutlicht, dass es trotz seiner Einordnung als Baum sich mehr wie Gebüsch oder Moos verhält. Auch wenn das Verb „to creep“ hier im Präsens Partizip steht, ist die Bewegung nicht sichtbar, sondern bezieht sich auf das generelle Verhalten der Pflanzen, sich horizontal auszubreiten und nicht wie ein Baum in die Höhe zu wachsen. Durch die Frames „creeping“ und „pitch-black“ (in Bezug auf die dunklen, verholzten Stämme) bekommt die Stelle auch einen etwas düsteren Charakter. Macfarlane hat die Erkenntnis, dass sie ihr Lager *auf* einem Wald aufgeschlagen haben. Sie sind canopy dwellers, ein Begriff, der normalerweise verwendet wird für Tierarten, die in Regenwäldern in den oberen Schichten der Bäume leben.

Die Gesamtscene zeigt Macfarlane gut gelaunt bei seiner Expedition in Grönland, wo er nach der beeindruckenden, weitläufigen Gletscherlandschaft, den Blick enger einstellt und Flechten sowie Moose betrachtet.

Stelle 7b:

1	Lumps of white chalk lie among the ivy, glowing in the day-dusk of the wood. Dragonflies hunt the spring stream where it flows away from us. Beneath and around us, invisibly, the fungal network connects tree to tree.
5	The young woman walks on, calling for her dog, which has disappeared. My son and I talk quietly about nothing much. We feel small in the universe, and together.
10	Later, as we are leaving, he runs on ahead down a tunnel of briar and blackthorn. The tunnel is at first in shadow, but as I watch him run he passes into a place where the sunshine falls so brightly that he is burned up by it, lost to my sight, and suddenly the knowledge that he will die strikes me and every leaf falls from the trees around us and the air greys to ash and colour is utterly lost – and then life and hue pour back into the world as quickly as they were drained from it, and the leaves flicker greenly on the trees again.
	I run to catch up with him, calling loudly, and he turns to face me at the edge of the wood. As I kneel down on the earth he raises a hand in the air, fingers spread wide. I reach my hand towards his and meet it palm to palm, finger to finger, his skin strange as stone against mine. (Macfarlane 2019a: 425)

Die ausgewählte Stelle stammt aus dem letzten Kapitel „Surfacing“ und bildet das Ende des Buches. Macfarlane besucht gemeinsam mit seinem Sohn ein Naturschutzgebiet namens Nine Wells Wood in der Nähe von seinem Zuhause in Cambridge, das besonders für seine vielen Quellen bekannt ist. Sie spazieren gemeinsam durch den Wald und Macfarlane versucht, die Landschaft aus den Augen seines Sohns zu sehen. Am Boden liegen Kreideklumpen. Passend zum Thema des Buches beschreibt Macfarlane nicht nur Flora und Fauna, sondern bemerkt auch geologische Merkmale. Die Kreidestücke liegen verstreut in Efeu und reflektieren das Sonnenlicht. Macfarlane schreibt, sie würden im „day-dusk of the wood“ glänzen. Gemeint ist hier nicht die eigentliche Dämmerung (zu Anfang des Kapitels steht die Sonne auf ihrem Höhepunkt), sondern die Lichtverhältnisse, die durch die Bäume entstehen. Die Beschreibung „day-dusk“ ist kein etabliertes Phänomen, sondern eine Wortneuschöpfung des Autors, die durch die Alliteration und die gleiche Silbenlänge poetisch klingt. Entlang des Baches fliegen Libellen, die dem Verlauf des Flusses nachjagen („hunt the spring stream“). „[S]pring stream“ enthält wieder eine Alliteration. Macfarlane merkt an, dass sie vom Pilz-Netzwerk umgeben sind, und nimmt so Bezug auf Kapitel 4. Eine junge Spaziergängerin, die am Anfang des Kapitels erstmals erwähnt wird, bewegt sich von ihnen weg. Macfarlane ist nun alleine mit seinem Sohn, und sie reden „quietly about nothing much“. Die Scene, die entsteht ist eine von Ruhe und Zweisamkeit. Die Aussage „[w]e feel small in the universe“ könnte einsam und verloren klingen, wird jedoch sofort abgeschwächt durch das „and together“, sodass die Stimmung eher friedlich und zufrieden wirkt.

Eine unbestimmte Weile später verlassen die beiden den Wald. Sein Sohn rennt voraus, durch einen Tunnel aus „briar and blackthorn“, also Dornestrüpp und Schwarzdorn. Durch

den dornigen Blättertunnel entsteht eine märchenhafte Scene, nicht zuletzt, weil Dornröschen im Englischen auch „Briar Rose“ genannt wird. Der Tunnel liegt halb im Schatten und Macfarlanes Sohn läuft gegen das Licht, dass so hell ist, dass es für ihn wirkt, als würde sein Sohn davon weggebrannt werden. Diese Ansicht löst bei ihm die Erkenntnis aus, dass sein Sohn eines Tages sterben wird. Diese Erkenntnis bricht die friedliche Atmosphäre, die in vorherigen Sätzen aufgebaut wurde. Es gibt eine klare Assoziation mit dem sprichwörtlichen „Licht am Ende des Tunnels“ und dem Tod. Wie in einer Zeitlupenaufnahme in einem Film scheint die Zeit für Macfarlane still zu stehen und die Welt ihre Farbe zu verlieren. Die herunterfallenden Blätter symbolisieren Tod und Vergänglichkeit. Die Luft ergraut zu Asche („grays to ash“) – so werden zwei Sinnesebenen vermischt. Jegliche Farbe ist verschwunden („utterly lost“). Dann endet der Moment und das Leben mit seinen Farbtönen fließt wieder zurück („life and hue pour back“). Durch das Verb „pour“ entsteht die Vorstellung der Bewegung von Flüssigkeit, wie ein Bach aus Farben. Die Blätter sind wieder grün und flattern („flicker greenly“) – auch hier ein Verb der Bewegung, dass die zurückgekehrte Lebendigkeit ausdrückt.

Macfarlane läuft ihm nach. Das Frame „calling loudly“ weist darauf hin, dass er eine leichte Panik verspürt. Sein Sohn dreht sich am Waldrand zu ihm um („turns to face me at the edge of the wood“). Das „to face me“ baut eine gewisse Erwartung einer Konfrontation auf. Dadurch dass sein Sohn nicht spricht und als stille Figur am Waldrand auf ihn wartet, entsteht auch ein wenig die Vorstellung von einem magischen Waldwesen oder Irrlicht. Als Macfarlane sich hinkniet, streckt ihm der Junge die gespreizte Hand entgegen. Die Betonung der Hand lässt sofort an viele Höhlenmalereien mit Handabdrücken erinnern, wie sie auch am Kapitelanfang auf einem Foto abgebildet sind. Macfarlane streckt ihm ebenfalls seine Hand entgegen und berührt sie Handfläche zu Handfläche und Finger zu Finger. Durch das Verb „meet“ wird impliziert, dass hier zwei Dinge aneinander treffen, nicht nur zwei Menschen, sondern auch zwei Generationen oder zwei Zeitalter. Sein Sohn, der ihm eigentlich vertraut sein dürfte, fühlt sich für ihn „strange as stone“ an. Es entsteht ein Effekt der Verfremdung, vor allem durch den Vergleich mit Stein bekommt sein Sohn etwas Unmenschliches.

Im letzten Kapitel des Buches werden nicht mehr viele theoretische Überlegungen angestellt, es handelt sich mehr um eine Heimkehr. Die Gesamtscene hat etwas Filmisches. Erst wird eine friedliche Scene aufgebaut, dann in einer steigenden Handlung hat der Autor eine für erschreckende Erkenntnis, die ihn kurz aus der Gegenwart reißt, zum Schluss kehrt wieder Ruhe ein. Der letzte Satz, in dem Macfarlane die Berührung seines Sohnes beschreibt, hinterlässt ein etwas mulmiges und nachdenkliches Gefühl.

5.5 Die Feststellung der intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext

Nach der Analyse von Translat und Ausgangstext als eigenständige Texte, wird nun in einem letzten Schritt nun die intertextuelle Kohärenz zwischen beiden Texten untersucht. Die Funktion der Texte ist sehr ähnlich, insofern als das Buch Natur, Landschaft und unsere Beziehung dazu behandelt, auf eine sowohl wissenschaftliche als auch literarisch-einfühlsame Weise. Die Erwartungen des deutschsprachigen Publikums weichen jedoch etwas ab als vom ausgangssprachlichen Publikum, da diese vermutlich weder den Autor und seinen Denkansatz kennen noch viel über die Traditionen und Ziele des Nature Writing Bescheid wissen.

Textstelle 1a und 1b:

Dieser Textausschnitt ist der erste Eindruck, den Leser*innen in der Lektüre des Buches gewinnen. Er stellt einen etwas unerwarteten Einstieg für ein Sachbuch dar – der Autor tritt nicht als Erzähler auf, die Sprache ist lyrisch und die Reise passiert nur in der Vorstellung. Es wird zudem gleich der Kontrast zwischen der über- und der unterirdischen Welt gezeichnet.

Syntaktisch gesehen bleibt das Translat sehr nahe am Original. Beide Texte arbeiten mit den für Macfarlane typisch ellipsenhaften Sätzen, die an die Feldnotizen von Naturforschern erinnern, aber im Gegensatz dazu einen poetischen Stil aufweisen. Beide Texte sind im Passiv geschrieben, es kommt kein „ich“ vor. Eine kleine Bedeutungsverschiebung entsteht im dritten Absatz, wo der Satz im Ausgangstext im Imperativ formuliert ist („Follow a path...“). Der Zieltext hat dies übersetzt mit „Den Feldweg entlang...“, wodurch der Text weniger wie eine Weganleitung wirkt. Eine Satzumstellung, die ebenfalls die Bedeutung etwas verschiebt, befindet sich in Zeile 8 des Zieltextes, wo erst der Fliegenschwarm und dann die Pferde beschrieben werden und so den Fliegen eine höhere Bedeutung beimisst.

„Underland“ wird wörtlich mit „Unterland“ übersetzt. Beide Wörter haben in ihren jeweiligen Sprachen ursprünglich eine etwas andere Bedeutung bzw. werden selten verwendet. Wie in Kapitel 3.3 erwähnt und wie Macfarlane in seinem Buch postuliert, sprechen und denken Menschen ungern über die unterirdische Welt nach, was sich auch lexikalisch widerspiegelt. Es war sowohl für den Autor als auch die Übersetzer notwendig, eine neue Sprache zu schaffen, und den Wörtern „underland“ und „Unterland“ eine zusätzliche, vertiefte Bedeutung zu geben.

Der Ausgangstext ist angereichert mit Stilmitteln und Klangfiguren – diese wurden in der Übersetzung durchgehend berücksichtigt, wenn auch teilweise auf eine andere Weise. Die Assonanz von „bees browsing drowsy“ wurde übersetzt mit der Alliteration „Bienen brummeln behäbig“. Das Stilmittel wurde berücksichtigt, jedoch ist das Adjektiv „behäbig“ um einiges seltener im Deutschen als „drowsy“ im Englischen. Die Beschreibung von Schwalben mit

„feathers flashing“ wurde übersetzt mit „jagen flatterfähnchenhaft über Wiesen“. Das Kompositum „flatterfähnchenhaft“ klingt zwar poetisch ist aber in der Bedeutung anders als „feathers flashing“. Beides drückt die Schnelligkeit der Vögel aus, jedoch ist in der deutschen Formulierung nicht die Schönheit des Gefieders der Schwalben impliziert. Die Formulierung „über Wiesen“ ist eine Hinzufügung der Übersetzer, vermutlich weil „jagen“ ein Lokaladverbial braucht. Man hätte auch das Verb „fliegen“ nehmen können, jedoch wäre dann eine Wortwiederholung im übernächsten Satz entstanden. Der Reim in Zeilen 11-12 des Ausgangstextes („boughs lean low around“ und „roots reach far underground“) wurde im Zieltext nicht erkannt bzw. nicht berücksichtigt.

Ein Bild, das im Zieltext nicht entsteht, befindet sich in Zeile 15 des Ausgangstextes. Das Innere der Esche, das als Weg ins Unterland fungiert, wird im Englischen als „the tree’s hollow heart“ beschrieben und personifiziert damit den Baum, während im Zieltext nur „das Innere des Baumes“ steht, also eine viel neutralere Formulierung, der auch die Alliteration fehlt.

Im letzten Absatz bleiben die Stilmittel zwar erhalten, werden jedoch etwas anders umgesetzt. Die Plosive in „cold air pushes past“ sind in „kalte Luft drängt vorbei“ nicht abgebildet, dafür ist das Verb „verdämmern“ poetischer als „depletes“ (Zl. 23 im ZT, Zl. 20 im AT). Im vorletzten Satz hat der Zieltext eine doppelte Alliteration statt einer Assonanz („solid rock, **utter matter**“ und „fester Fels, **massive Materie**“), dafür klingt „massive Materie“ wissenschaftlicher und nicht so literarisch wie „utter matter“.

Insgesamt entsteht in beiden Texten das Gesamtscene eines Spätsommers zu Erntezeit, in der die schön wahrgenommene Oberwelt mit dem farblosen Unterland kontrastiert werden. Beide Texte bieten eine unerwartet literarische Einführung für ein Sachbuch, auch wenn ein geringer Grad an lyrischer Qualität im deutschen Zieltext verloren geht.

Textstelle 2a und 2b:

Wie im ersten Textbeispiel wird auch hier mit dem Kontrast zwischen der oberen und unteren Welt gespielt. Durch den längeren Aufenthalt im Unterland, wirkt die Oberwelt viel farbenfroher und lebendiger, teilweise exotisch auf Macfarlane. Es gibt einen Effekt der Entfremdung.

Was die Form betrifft, so hält sich das Translat syntaktisch sehr nahe am Ausgangstext. Es wurden kaum Satzteile umgedreht und an der Interpunktion nichts verändert. Was Stilmittel betrifft, so wurden diese meistens erkannt, wenn auch stellenweise anders umgesetzt. Die Alliteration in „ripe reek“ wurde der Übersetzung an eine andere Stelle gegeben, nämlich bei „geschnittenes Gras“. Insgesamt klingt die Stelle im Ausgangstext etwas lyrischer, weil die Silben alle die gleiche Länge haben („ripe reek of cut grass“). Die Assonanz des Lautes [w] in „a warm

westerly blows“ wurde genauso repliziert im Deutschen mit „der warme Westwind weht“. Die Assonanzen des Ausgangstextes („**burial barrows lies in a line along the slope**“) sind im Translat nicht reproduziert worden. Das Frame „happy in each other’s silence and glad of each other’s company“, das durch seine symmetrische Konstruktion einen bestimmten Leserhythmus hervorruft, wurde in der Übersetzung stark abgeändert („glücklich gemeinsam schweigend“). Anstatt eines Parallelismus wurde mit einer Assonanz gearbeitet. Diesen Satzteil wörtlich zu übersetzen, würde im Deutschen sehr klobig und umständlich klingen, deswegen haben sich die Übersetzer wahrscheinlich dazu entschieden, mehr vom Ausgangstext abzuweichen. Trotz dieser Abweichung entsteht jedoch eine Scene von Zweisamkeit und Zufriedenheit, somit entsteht keine grob andere Scene als im Ausgangstext. Die Wiederholung vom Wort „Rücken“, einmal im Kontext des menschlichen Rückens und einmal des Rückens eines Hügels, ist in der Übersetzung überhalten geblieben, weil „Rücken“/ „back“ in beiden Sprachen diese zwei Bedeutungen hat bzw. metaphorisch verwendet wird. Die Alliteration von „s“ in „shiveringly strange“ (wobei es keine richtige Alliteration ist, da das „s“ unterschiedlich ausgesprochen wird) wurde im Translat zu einer Alliteration von „f“ – „flitternd fremd“. Auch die Alliteration in „wings of the finest filigree“ wurde erkannt („die Flügel feinstes Filigran“). Die Beschreibung des Grashüpfers fällt in der Übersetzung etwas weniger poetisch aus, auch wenn sich einer Assonanz zum Einsatz kommt. Der Satzteil „stridulations streaming out“ um die Zirpgeräusche zu beschreiben, wurde völlig fallen gelassen. Somit klingt die Beschreibung im Translat naturwissenschaftlicher. Im letzten Satz ist zwar der Parallelismus aber nicht die Assonanz („**construction of the kists, the casting of the collared urns, the burning of the bodies, the building of the barrows**“) reproduziert worden. Es gäbe aber auch keine Möglichkeit diese zu erhalten, ohne den Inhalt stark zu verändern. Insgesamt ist also der Leserhythmus gleich in beiden Texten, jedoch klingt die Formulierung im Englischen phonetisch ansprechender und dadurch poetischer.

Auf den Inhalt bezogen ergibt sich eine Inkohärenz bei der Übersetzung von „ripe reek of cut grass“ als „Duft des geschnittenen Grases“. „Reek“ wird normalerweise für sehr starke und durchdringende Gerüche verwendet, meistens in negativer Konnotation. Pons beispielsweise übersetzt „reek“ mit „Gestank“ oder „[übler] Geruch“ (PONS 2026). Das Wort „Duft“ bildet fast das Gegenteil zu „reek“. Gemeint ist ein meist zarter Geruch und das Wort ist ausschließlich positiv besetzt. „Geruch“ statt „Duft“ zu nehmen hätte etwa den Vorteil, die Alliteration von „g“ weiterzuführen. Das Wort „aftermath“ wurde mit „Spätheu“ übersetzt. Beide Wörter sind etwas archaisch und stammen aus dem landwirtschaftlichen Bereich.

Eine inhaltliche Inkohärenz entsteht in der Übersetzung von „a charm of goldfinches“. Im Deutschen wurden die Vögel mit „Goldzeisige“ übersetzt. Beim europäischen

„goldfinch“ (*Carduelis carduelis*), der sowohl in Großbritannien als auch im deutschsprachigen Raum heimisch ist, handelt es sich jedoch im Deutschen um den Stieglitz, auch genannt Distelfink. Ein Goldzeisig wäre die amerikanische Variante des „goldfinch“ (*Spinus tristis*). Goldzeisig hätte zwar eine bessere Wirkung, weil der Wortteil „Gold-“ besser zur Farbenfröhlichkeit der Scene passt, jedoch wäre es faktisch falsch und könnte für ornithologisch bewandere Leser*innen als störend empfunden werden. Außerdem stellen gerade Nature-Writing-Bücher einen gewissen Anspruch an (natur-)wissenschaftliche Korrektheit. Der Begriff „charm“ hat im Deutschen kein annäherndes Äquivalent, weil die Tierkollektiva eine Eigenheit des Englischen sind. Dennoch wurde für das Translat ein Wort gewählt, der einen ähnlichen Grad an Präzision hat, nämlich „Strich“, ein Begriff, das aus der Jägersprache stammt. „Strich“ erinnert auch an „Farbstrich“ und betont die Farbenfröhlichkeit. Gleichzeitig ändert das Wort „Strich“ die Perspektive auf die Vögel, nämlich auf die Perspektive eines Jägers. Eine weitere Inkohärenz findet sich im Frame „the birds‘ high song glittering around us“, was mit „ihre strahlenden Hohelieder über uns“ übersetzt wurde. Es tragen zwar beide Formulierungen zur Wirkung der Scene bei, nämlich soll die Oberwelt als besonders schön und strahlend im Vergleich zum Unterland beschrieben werden, zudem haben beide den Aspekt der Höhe im Kontrast zum tiefen Unterland. „Hohelied“ hat jedoch eine sehr andere Konnotation und ist ziemlich wörtlich übersetzt. Das „high“ im Ausgangstext bezieht sich einerseits auf die hohe Tonlage des Vogelgesangs und andererseits auf die Höhe, in der sich die Stieglitze befinden. Eine mögliche Bedeutung von „Hohelied“ ist Loblied, somit würde die Stelle ausdrücken, dass die Vögel mit ihrem Gesang die Natur loben; die stärkere Assoziation ist aber vermutlich das Hohelied im religiösen Kontext.

Dem Translat gelingt wie dem Ausgangstext eine Scene von Hochsommer und Heuernte zu kreieren und auch die Landschaft als farbenfroh und mithilfe von Verfremdung exotisch zu zeichnen. Dennoch ist das Translat weniger lyrisch und melodisch als der Ausgangstext. Die Übersetzung von „ripe reek“ und von „charm of goldfinches“ stellen gröbere Inkohärenzen dar.

Textstelle 3a und 3b:

Diese Stelle bildet das Ende von Kapitel 4 und gleichzeitig das Ende des Tages den Macfarlane beschreibt, deswegen kommt ihr eine abschließende Funktion zu. Durch das Bild von Feuer und Dunkelheit entsteht auch eine urzeitliche Atmosphäre. An der Syntax des Ausgangstextes wurde im Deutschen wenig bis gar nichts geändert. Dasselbe gilt für die Interpunktion, auch die Gedankenstriche des Ausgangstextes („suddenly – strongly – surrounded“) wurden beibehalten. Der Ausgangstext arbeitet an vielen Stellen mit Satz- und Wortkonstruktionen bzw. ähnlich kurzer Silbenanzahl, um dem Lesefluss einen bestimmten Rhythmus zu verleihen.

Dieses Merkmal ist dem Translat an mehreren Stellen nicht erhalten geblieben, vermutlich weil Deutsch allgemein weniger kurzsilbige Wörter hat. Beispielsweise besteht das Frame „I am too tired to see the fire to its end“ aus nur ein- oder zweisilbigen Wörtern und baut außerdem eine Resonanz mit dem Laut [t] auf – beides ist in der Übersetzung nicht reproduziert worden. Dem Frame „a den of sticks and boughs“ geht ebenfalls der Rhythmus im Deutschen verloren, wo das Wort „Unterschlupf“ im Satz entfernt von „aus Stöcken und Zweigen“ steht. Da das Deutsche zu längeren Wörtern neigt, ist es schwer, in dieser Hinsicht das Englische zu imitieren. Die Alliterationen des Ausgangstextes in den Frames „sings a sad song from her island“, „timber tent“, „powerfully perceptible“ und „seeking sleep“ sind im Translat nicht berücksichtigt worden.

Inhaltlich kommt es zu einer Inkohärenz im ersten Satz beim Frame „and my heart breaks a little“, welches die Reaktion Macfarlanes auf ein trauriges Lied beschreibt (und der vorangegangenen bedrückenden Unterhaltung). Dies wurde übersetzt mit „und ich bin sehr gerührt“. Im Vergleich zum Ausgangstext wird im Translat ein viel weniger starkes Gefühl ausgedrückt. „Gerührt“ impliziert auch nicht unbedingt eine negative Emotion, man kann auch über ein Geschenk oder ein Kompliment gerührt sein. Währenddessen beinhaltet das Bild des gebrochenen Herzens eindeutig ein Gefühl von Traurigkeit. Zudem klingt die Formulierung „gerührt sein“ auch etwas floskelhaft und weniger aufrichtig als im Ausgangstext. Die Aufrichtigkeit im AT wird durch das „a little“ nur noch verstärkt. Im Deutschen läuft man schneller Gefahr bei übertreibenden Formulierungen pathetisch zu klingen, dennoch ist „gerührt“ zu schwach und gekünstelt für diese Stelle. Im nächsten Satz wird das langsame Ausgehen der Flammen beschrieben mit „die to purring embers“. Im Deutschen wird daraus die „leise knisternd[e] Glut“, die „vergeht“. Das englische Verb „purr“, welches gewöhnlich für Katzen verwendet wird, gibt dem Feuer einen animalischen Charakter, der im deutschen „knistern“ nicht enthalten ist. Es trägt auch dazu bei, das Feuer zu personifizieren. „Schnurrend“ zu verwenden, würde jedoch im Deutschen merkwürdig klingen. Eine geringe inhaltliche Inkohärenz ergibt sich beim Frame „so I wander away into the forest to find somewhere to sleep“, wo das Verb „to wander away“ mit „gehen“ übersetzt wurde. Das englische Verb impliziert ein zielloses oder erkundendes, potentiell verträumtes Wegbewegen, während „gehen“ sehr neutral ist. Macfarlane scheint an dieser Stelle auch müde und etwas gedankenverloren zu sein, was in „gehen“ nicht enthalten ist. Zudem wird mit „wander away“ und „somewhere to sleep“ eine Assonanz aufgebaut, die im Deutschen nicht präsent ist. Ein ähnliches Problem ergibt sich weiter unten, als Macfarlane einen Unterschlupf aus Holz findet und diesen als „an invitation I cannot refuse“ bezeichnet. Übersetzt wurde diese Phrase mit „eine Einladung, die ich nicht

ablehne“. Durch das „cannot“ im Ausgangstext wird impliziert, dass der Autor gar nicht anders kann, als die Einladung anzunehmen, weil der Schlafplatz in seiner Müdigkeit so verlockend wirkt. Dieser Aspekt wird im Deutschen nicht repliziert. Zu einer geringen inhaltlichen Inkohärenz kommt es beim Frame „the sensation is at once comforting and lonely-making“. Macfarlane beschreibt damit, was er durch das spürbare Netzwerk aus Beziehungen in der Umwelt um ihn herum fühlt. „Ruhe“ und „comforting“ beschreibt zwar beides positive Empfindungen im Sinne von „beruhigend“, jedoch fehlt dem deutschen Wort der tröstende Aspekt, der in „comforting“ enthalten ist. Der Satz im Englischen ist auch aktiver formuliert, er impliziert, das Gefühl wird durch das beschriebene Empfinden der Netzwerke um ihn herum hervorgerufen. Während „lonely-making“ eine Wortneuschöpfung darstellt und mit „-making“ noch einmal den aktiven Aspekt betont, ist Einsamkeit im Deutschen viel neutraler und gewöhnlicher. Das „at once“ des Ausgangstextes, das zu verstehen gibt, dass eine negative und positive Emotion koexistieren, ist im Deutschen fallen gelassen worden. Interessant ist die Übersetzung von „Owl hoot. Dog bark.“ Im Englischen wird damit gespielt, dass nicht sofort ersichtlich ist, dass die Verben „hoot“ und „bark“ hier in ihrer Substantiv-Form stehen, während sie im Translat zu Verben gemacht wurden. Durch die einsilbigen Wörter des Englischen entsteht ein urzeitlicher und ursprünglicher Effekt, der dem Translat nicht innewohnt. Im Englischen ist auch offengelassen, ob es sich bei den Geräuschen und mehrere Eulen bzw. Hunde handelt. Durch die Singular-Form wirken die „hoot“ und „bark“ mehr wie pointierte Eindrücke.

Insgesamt entsteht bei beiden Texten eine urzeitliche Scene, jedoch sind dem deutschen Text einige Klangfiguren und der Leserhythmus verloren gegangen. Die verschiedenen Emotionen des Autors weichen ebenfalls im Translat vom Ausgangstext ab.

Textstelle 4a und 4b:

In dieser Stelle beschreibt Macfarlane impressionistisch die vorbeiziehende italienische Landschaft und charakterisiert die drei Flüsse, die er dabei überquert. Wichtig für die Scene ist die Beschreibung der sommerlichen Hitze und der relativen Menschenverlassenheit der Landschaft. Die Sprache ist lyrisch und bildlich. Die Syntax des Ausgangstextes wurde meist übernommen, vereinzelt wurden Sätze umgedreht. Der ellipsenhafte Stil des Ausgangstextes wurde ebenso aufrechterhalten.

Der Ausgangstext ist gekennzeichnet von mehreren Klangfiguren, vor allem Alliterationen. Aus „a silver-grey snake, steaming in the heat“ wird „eine silbergraue, in der Hitze dampfende Schlange“. Es gibt zwar immer noch zwei von drei Wörtern, die mit dem Buchstaben „s“ beginnen, jedoch handelt es sich hier um keine Alliteration mehr, weil das „s“ in Schlange

zum Laut [sch] wird. Die Formulierung „dampfende Schlange“ klingt im Deutschen weniger poetisch und mehr vulgär als „silver-grey snake“. Die [w]-Assonanz in „[t]wo storks beat their way westwards“ wird im Deutschen umgesetzt als eine „z“-Alliteration: „Zwei Störche ziehen ...“. Die Alliteration in [h]ops and honeysuckle in the hedges“ wurde berücksichtigt in „Hopfen und Geißblatt in den Hecken“. Die Pflanze „honeysuckle“ wurde mit „Geißblatt“ und nicht ihrem Synonym „Heckenkirsche“ übersetzt, sodass sich keine Wortwiederholung mit „Hecke“ ergibt. Die Assonanz im Frame „a sense of sea out of sight“ konnte im Translat aufrechterhalten werden. Als Kompensation wurde jedoch im Satz zuvor mit einer Assonanz gearbeitet, die es im Ausgangstext nicht gibt: „Über eine staubige Straße strampelt ... seine Knie spitzwinkelig aufragen.“ Ein wichtiger Aspekt in diesem Text ist nebst den Klangfiguren die Charakterisierung der Flüsse. Die Etsch wird dadurch personifiziert, dass sie wie eine Schlange aussehend dargestellt – dies ist in beiden Texten erhalten. Außerdem wird beschrieben, ihre Strömungen würden sich in Form träger Spiralen ausdrücken („speak as lazy spirals“). Durch das Verb „speak“ wird dem Fluss sozusagen eine Stimme gegeben. Dies ist im Translat mit „[t]räge sich windend fließt sie dahin“ nicht gegeben, jedoch personifiziert die Verwendung des Personalpronomens „sie“ den Fluss ein Stück weit. Der Piave wird im Translat durch die aktive Verbkonstruktion personifiziert – er „trägt schwer am Lehm“. Im Ausgangstext ist dies mit der Formulierung „is heavy with“ nicht der Fall. Der Isonzo wird zwar am wenigsten personifiziert, jedoch wird ihm gewissermaßen Leben eingehaucht, durch die Beschreibung, dass sein Wasser „von innen zu leuchten scheint“ („seems to glow from inside itself“). Dieser Effekt wird in beiden Texten erzielt.

Ein allgemeines formales Charakteristikum des Textes ist die lyrisch-bildliche Sprache. Beispielsweise wird geschildert, wie Störche westwärts fliegen. Durch die ungewöhnliche Verwendung des Verbs „beat“ in „[t]wo storks beat their way westwards“ wird die Kraftanstrengung des Flugaktes betont. Das Translat hat zwar ebenfalls eine ungewöhnliche Formulierung verwendet – „mit großen Schlägen“ anstatt mit den üblicheren „Flügelschlägen“ – jedoch scheint dies mehr die große Flügelspannweite und weniger die Kraftanstrengung zu betonen. Die symmetrische Konstruktion von „a sense of sea out of sight in the sharpening of the light“ und „a sense of high peaks in the darkening of the sky“ wurde im Deutschen berücksichtigt, wenn auch weniger streng („eine Ahnung von Meer, außer Sichtweite im Osten, im immer stechenderen Licht“, „eine Ahnung von hohen Gipfeln im dunkelnden Himmel“. Die Assonanz zwischen „sea“ und „peaks“ ist nicht erhalten geblieben. Die Poetizität der Beschreibung „buddleia filling the window frames“ ist im Translat gesteigert worden durch das Formen eines Kompositums („sommerfliedergefüllt[e] Fenste[r]“), das dem Satzteil einen rhythmischen

Lesefluss verleiht. Passend dazu wird auch im nächsten Satz das Kompositum „efeuverdeckt“ angewendet, dass zwar inhaltlich etwas anders als „lost in ivy“ ist aber ebenso lyrisch. Beides, das Verlorensein impliziert in „lost“ und das Verstecktsein in „efeuverdeckt“, trägt zum Bild einer menschenverlassenen Landschaft bei. Im letzten Absatz sind die Farbadjektive wichtig, die zum impressionistischen Zeichnen der Landschaft verwendet werden („blue water“, „the white of a flock of dozens of egrets“, „a green-rowed vineyard“). Diese bleiben alle in der Übersetzung erhalten, das Grün wird durch die Substantivierung sogar noch stärker hervorgehoben („blaues Wasser“, „das Weiß einer Schar Reiher“ und „das gereifte Grün eines Weinberges“).

Zwischen Ausgangstext und Translat gibt es keine groben Inkohärenzen. Ein paar Klangfiguren sind in der Übersetzung nicht erhalten geblieben, jedoch wurde dafür an anderen Stellen kompensiert. Beide Texte vermitteln die Gesamtscene eines heißen italienischen Sommers, und fangen die impressionistische Momentaufnahme der vorbeiziehenden Landschaft ein.

Textstelle 5a und 5b:

In diesem Textbeispiel beschreibt Macfarlane seine beschwerliche Reise durch eine norwegische Landschaft am Meer entlang. Ihm wurde abgeraten, diesen Weg im Winter einzuschlagen, jedoch treibt ihn eine Faszination für Höhlenmalereien an. Diese Stelle liest sich wie eine kurze Interlüde, in der die vermutliche stundenlange Gehzeit gerafft wird und wo der Autor eine Momentaufnahme der Landschaft macht. Die Wetterbedingungen sind schlecht, die Route beschwerlich und der Autor schon sehr erschöpft. Die Wahrnehmung des Autors ist eingeschränkt: Dadurch werden die Eindrücke fragmentiert und unmittelbar geschildert. Im Gegensatz zu vielen anderen Stellen des Buches bleibt wenig Zeit, über das Gesehene zu reflektieren.

Die impressionistische Schilderung wird durch ellipsenhafte und kurze Sätze dargestellt, was sich auch im Textbild niederschlägt. Dieses markante Textbild ist auch im Translat reproduziert worden. Die Reduziertheit in der Lexik, spezifisch die Vielzahl an ein- oder zweisilbigen Wörtern, ist in der Übersetzung nicht erhalten geblieben, weil die deutsche Sprache dies schwer zulässt. Die Syntax ist größtenteils im Translat beibehalten worden. Einige Sätze sind im Deutschen etwas ausformulierter. Die Sätze in Zeile 15 bis 18 des Ausgangstextes („Birch bark gleaming in the light [...]“, „Up and over crag and boulder [...]“) beispielsweise haben in der Übersetzung ein Prädikat erhalten. Zu einer gröberen Inkohärenz kommt es in der Erzählperspektive. Der Ausgangstext ist gänzlich depersonalisiert, im Gegensatz zum Rest des Buches spricht er in diesem Beispiel kein einziges Mal von sich selbst als „ich“. Dies verstärkt den Effekt der Unmittelbarkeit der Erfahrung – der Mittelman im Text fehlt. In Zeile 10 des

Ausgangstextes ist der Satz im Passiv formuliert („so densely mossed the rock cannot be felt beneath the feet“), während die Übersetzung ein „ich“ einfügt („so dicht mit Moos überzogen, dass **ich** den Stein nicht mehr unten den Füßen spüre“), wodurch der bereits erwähnte Effekt gestört wird.

Lexikalisch gesehen ist der Ausgangstext gefüllt mit Wörtern, die Steinlandschaften beschreiben („boulder field“, „crag“, „cliffs“, „rocks“, „canyon maze“, „headland shoulder“, „vent of the cave“). Hier ist es wichtig, den Grad an Präzision in der Landschaftsbeschreibung beizubehalten, was dem Translat gelungen ist, es gibt es keine Wiederholungen („Steinfelder“, „Felswände“, „Klippen“, „Felsen“, „labyrinthartigen Schluchten“, „Schulter einer Landzunge“, „Höhlenöffnung“). Das Stilmittel der Wiederholung wurde durchgehend berücksichtigt, beispielsweise im dritten Satz ist der Parallelismus erhalten geblieben, dasselbe gilt für die Klangmittel von „the waves falling white to the west“ wird zu „zu Gischt zerschellenden Wellen im **Westen**“. Einige Alliterationen und Assonanzen des Ausgangstextes („back of black-gold and“, „birch bark“, „buds bursting“) sind im Translat nicht reproduziert worden. Der Rhythmus und der Reim des AT ist gar nicht berücksichtigt worden („Up and over crag and boulder to a headland shoulder, each step sore now, the wind colder [...] body older.“) und es wurde auch keine Versuche gemacht, mit anderen Stilmitteln zu kompensieren. An dieser Stelle kommt es auch zu einer kleinen inhaltlichen Inkohärenz. Das Frame „each step sore now“ impliziert Schmerz im Gehen, während „taube Schritte“ eher Empfindungslosigkeit suggeriert, wenngleich beides mögliche Folgen einer solchen Wanderung sind. Eine weitere kleine inhaltliche Inkohärenz besteht in der Übersetzung von „sleet“. Dabei handelt es sich im Deutschen eher um Eiskörner, die im Unterschied zu Graupel durchsichtig sind, der Unterschied ist aber gering. Die Frames „hail falling“, „sleet falling“ und „rain falling“ verlieren im Translat das „falling“ und werden einfach zu „Hagel“, „Graupel“ und „Regen“. Diese Übersetzungsentscheidung wurde vermutlich getroffen, weil es in der deutschen Grammatik kein Äquivalent für die Verlaufsform der Gegenwart (*present progressive*) gibt, die den momentanen, gegenwärtigen Ablauf einer Handlung betont. Diese Zeit wird im Ausgangstext eingesetzt, um die Unmittelbarkeit von Macfarlanes Eindrücken auszudrücken. Im Translat wird dieser Effekt imitiert, indem die Wetterbeschreibungen nur in ein Wort gefasst werden – so entsteht auch in der Übersetzung der impressionistische Stil.

Die Längenangaben „miles“ und „six-foot“ wurden im Deutschen ohne Längemaße beschrieben. „Hard, slow miles“ wird zu „[m]ühselige Wanderung“. Die Formulierung des Englischen ist hierbei etwas subtiler, weil nur indirekt suggeriert wird, dass der Autor die

Meilen zurückgelegt, während es mit „Wanderung“ explizit gemacht wird. Das „six-foot canopy“ (ca. 180cm) wird übersetzt mit „mannshoher Wald“.

Insgesamt geben beide Texte unter der Verwendung präziser Sprache eine gute Beschreibung der eigenwilligen Landschaft. Bei der Übersetzung gehen jedoch einige Klangmittel verloren und der Text ist im Gesamten weniger melodisch und experimentell. Eine gröbere Inkohärenz stellt das Einfügen eines „ich“ im Translat dar, was zu einem Stilbruch führt.

Textstelle 6a und 6b:

In Kapitel 8 ist Macfarlane auf einem Gletscher unterwegs. Nachdem er die erhabene und weitläufige arktische Gletscherlandschaft beschrieben hat, richtet er seinen Blick auf das, was unmittelbar vor ihm ist. Die Syntax in dieser Stelle ist unauffällig und einfach gehalten. Auch der Stil ist etwas weniger lyrisch als anderen Stellen. Die Beschreibung der Vegetation hat teilweise botanischen Charakter.

Lexikalisch gesehen ist das Verb „warble“ im dritten Satz interessant, welches mit „trällern“ übersetzt wurde. Beide beschreiben ein vergnügtes Singen und beide werden auch verwendet, um den Gesang von Vögeln zu beschreiben, wobei die Vogelassoziation im Englischen etwas stärker ist. Die Flechten werden sehr bildlich beschrieben: Die Steine sind „painted with lichens“, auf ihnen befinden sich „blotches of orange *Xanthoria parietina*“. Die Malmetapher ist im Translat erhalten geblieben, die Steine sind „mit Flechten bemalt“ und sind übersät mit „orangenen[n] Kleckse[n] von *Xanthoria parietina*“. Das Bild der „cartography of map lichens“ ist im Deutschen mit „Kartografie der Landkartenflechten“ gut reproduziert worden, beide Formulierungen greifen den Eigennamen der Flechte auf. In sowohl Ausgangstext als auch Translat werden die Flechten Kunstwerken gleichgesetzt. Der greifbare Vergleich einer Flechte mit „crisp lettuce“ ist ebenfalls erhalten geblieben („wie knackiger Salat“).

Die „dwarf willow“ (*Salix herbacea*) wurde fälschlicherweise als „Zwergweide“ (*Salix arbuscula*) übersetzt, vermutlich um das Bild einer sehr kleinen Weide zu betonen und die Assonanz mit [z] in „winzig“ beizubehalten. Der korrekte deutsche Name für die *Salix herbacea* wäre die Krautweide. Beide Weidearten haben einen ähnlichen Verbreitungsort, u. a. Skandinavien, jedoch sind die Blätter der Krautweide runder und haben im Gegensatz zur Zwergweide die charakteristischen roten Äderchen.

Beim Betrachten des kleinen Baumes, der höchstens 10 Zentimeter hoch wird, realisiert Macfarlane, dass sie sich strenggenommen *auf* einem Wald befinden. Er bezeichnet sich und seine Freunde als „canopy dwellers“, wörtlich ‚Bewohner des Baumkronendachs‘. Übersetzt wurde dies mit „Wipfelstürmer“, also einem Wortspiel von „Baumwipfel“ und „Gipfelstürmer“.

Der Wortwitz passt gut zu Macfarlanes trockenem, britischem Humor, ist jedoch eine Hinzufügung der Übersetzer.

Textstelle 7a und 7b:

Textbeispiel 7 bildet das Ende des Buches. Wie in vielen seiner Bücher, kehrt Macfarlane im letzten Kapitel wieder in seine Heimat in der Nähe von Cambridge zurück. Das Schlusskapitel ist sehr kurz, es werden keine theoretischen Überlegungen mehr angestellt. Die ganze hervorgerufene Szene hat etwas Filmisches und lässt die Leser*innen mit einem prägnanten Bild zurück. Es gibt außerdem eine steigende Handlung, die ebenfalls zum filmischen Charakter beiträgt.

Die Syntax des Translats ist sehr nah am Ausgangstext, auch an der Interpunktion wurde nichts verändert. Vor allem bei dem Satz in Zl. 6-12 war es wichtig, diesen nicht zu teilen, da seine Länge und Aufbau bewusst so konzipiert sind, dass die Lesegeschwindigkeit an Fahrt aufnimmt und dabei ein dramatisches Moment entsteht.

Wenngleich weniger ausgeprägt als in den anderen Textbeispielen, gibt es auch hier mehrere klangliche Stilmittel. Die Alliteration von „day-dusk“ ist in der Übersetzung „Tagesdämmerlicht“ nicht erhalten geblieben, jedoch handelt es sich in beiden Sprachen um einen Neologismus, der ein bestimmtes Phänomen beschreiben soll – nämlich der Dämmerung ähnliche Lichtverhältnisse, die durch die Baumkronen entstehen. Somit konnte der inhaltliche Aspekt und die sprachliche Präzision erhalten bleiben. Die Alliteration von „spring stream“ ist in „Quellstrom“ ebenso verloren gegangen, aber auch hier ist die sprachliche Präzision wichtig. Macfarlane hat vor Beginn der gewählten Textstelle erklärt, dass der Wald berühmt für und benannt nach seinen Quelleströmen ist. Die dritte Alliteration, die im Ausgangstext eingesetzt wird, ist im Frame „a tunnel of **briar** and **blackthorn**“. In der Übersetzung wurde daraus „ein Tunnel aus Schlehen und anderem Dorngebüsch“. „Blackthorn“ wurde also botanisch korrekt als „Schlehe“ übersetzt. „Briar“ bezeichnet keine spezifische Pflanze, sondern Dornsträucher allgemein. Aufgrund des Begriffs „Briar Rose“ weckt „briar“ eine Assoziation mit Dornröschen. Diese Verbindung besteht auch zwischen „Dorngebüsch“ und Dornröschen, jedoch klingt das Frame im Translat weniger prägnant und mehr allgemeint gehalten, vor allem durch das „anderem“ und den vagen Wortteil „-gebüsch“. Dadurch und wegen der fehlenden Alliteration klingt das übersetzte Frame weniger poetisch und evokativ.

Die zentrale Szene dieser Stelle besteht in der Erkenntnis des Autors, dass sein Sohn eines Tages sterben wird sowie das darauffolgende Stillstehen der Zeit und Verschwinden von Farbe und Leben in seiner Wahrnehmung. Hier sind in der Übersetzung die

heraufbeschworenen Bilder erhalten geblieben. Die Luft „ergraut zu Asche“ („greys to ash“) und verbindet somit die visuelle und die haptische Sinnesebene. Alle Farben sind „utterly lost“, was im Deutschen durch das Verb „schwinden“ abgebildet wird. Dem Wort „schwinden“ fehlt das abrupte und absolute Element von „utterly lost“, jedoch fügt es sich aufgrund seines poetischen Registers insgesamt gut in die Scene ein. Die Beschreibung der Rückkehr der Farben bekommt durch Wörter der Bewegung im Ausgangstext („pour back“, „flicker greenly“) ein dynamisches Bild, welches auch im Translat durch „strömen“ und „flirren“ enthalten ist. Die Übersetzung von „life and hue“ als „Leben und Buntheit“ hat etwas weniger Prägnanz als der Ausgangstext und wurde vermutlich gewählt, um eine Wortwiederholung mit „Farben“ im Satzteil davor zu vermeiden. Im Translat entsteht dafür eine Assonanz mit [b] („**B**untheit“, „**B**lätter an den **B**äumen“).

Beide Texte stellen die Klimax der Stelle gut dar, auch wenn im Translat einige Stilmittel verloren gehen. Das Gefühl, das am Ende des Textes (und Werkes) entsteht, wird von Ausgangstext und Translat ausgelöst.

6. Diskussion

Diese Arbeit hat sich die Frage gestellt, wie sich die Übersetzung von *Underland* im Deutschen präsentiert. Im Rahmen von Ammanns Modell der Übersetzungskritik wurde versucht, die Funktion des Textes zu ermitteln. Beide Texte implizieren im Klappentext einen appellativen Charakter und die Behandlung von aktuellen, ökologischen Themen. Beide Texte versprechen auch eine spannende Entdeckungsreise, die historische, literatur- und naturwissenschaftliche Überlegungen einbindet. Zwar werben beide mit dem Prestige des Autors, jedoch ist dieser Aspekt viel stärker im englischen Ausgangstext vertreten, wo der Verlag davon auszugehen scheint, dass Leser*innen das Buch nur aufgrund des Autors lesen würden. Beim deutschen Text wird noch betont, dass der Autor in einem einführend-poetischen Ton an das Thema herangeht. Der größte Unterschied zwischen den beiden Texten ist das Vorwissen um die Tradition des Nature Writing und die damit verbundenen Erwartungen der Leser*innen. Vermutlich wird deshalb der literarisch-lyrische Ansatz des Autors noch einmal betont. Der Untertitel der deutschen Übersetzung, lässt *Im Underland* mehr wie einen verschriftlichten Dokumentarfilm oder einen Reisebericht klingen.

Syntaktisch ist das Translat meist sehr nah am Ausgangstext geblieben. Macfarlanes Stil im Beschreiben der Landschaft ist gekennzeichnet durch viele elliptische Sätze, die an Feldnotizen erinnern. Dieses Formalcharakteristikum wurde durchgehend beachtet. Auch an der Interpunktion wurde kaum etwas geändert. Lexikalisch gesehen wurde der präzise Sprachgebrauch und das häufig poetische Register berücksichtigt. Die Übersetzung schreckt nicht davor zurück, ungewöhnliche oder ältere Wörter zu verwenden („behäbig“, „Tritt“, „Spätheu“), um die sprachliche Präzision beizubehalten. Ausgangs- und Zieltext verwenden beide eine bildhafte Sprache. Meist wurde der Einsatz von Stilmitteln erkannt und diese im Translat reproduziert. War dies bei manchen Frames nicht möglich, wurde stellenweise der Versuch unternommen, durch das Einfügen von Stilmitteln an anderen Frames zu kompensieren, etwa das Einfügen einer Assonanz („[ü]ber eine staubige Straße strampelt“, s. Vergleich von 4a und 4b) oder das Ergreifen einer Chance, ein Wortspiel einzubauen in Textbeispiel 6a („Wipfelstürmer“).

Vor allem parallele Satzkonstruktionen, Wiederholungen und Alliterationen wurden durchgehend berücksichtigt. Manchmal wurden auch innovative Übersetzungslösungen gefunden („flatterfähnchenhaft“, „sommerfliedergefüllt“, „glücklich gemeinsam schweigend“). Subtilere Klangfiguren wie Assonanzen oder das gezielte Einsetzen von Silben und Wortlänge, um einen bestimmten Leserhythmus hervorzurufen (z. B. Stelle 3b), sind jedoch oft entweder nicht erkannt oder nicht reproduziert worden. Reime wie etwa in den Textbeispielen 1b („boughs

lean low around [...] roots reach far underground“) und 5b („[u]p and over crag and boulder to a headland shoulder [...] the wind colder [...] body older“) wurden völlig fallen gelassen. Insgesamt ist das Translat also etwas weniger klanglich stilisiert und allgemein weniger lyrisch anmutend. Das könnte daran liegen, dass die Übersetzer die Sachfunktion des Textes als wichtiger befunden haben als den literarischen Aspekt.

Zwei inhaltliche Inkohärenzen zwischen Ausgangs- und Zieltext ergaben sich in der Übersetzung von botanischen Bezeichnungen. Ein „charm of goldfinches“ in Textstelle 2b wurde mit ein „Strich Goldzeisige“ übersetzt. Beim englischen „goldfinch“ handelt es sich jedoch im Deutschen um einen Stieglitz oder Distelfink (*Carduelis carduelis*). Ein Goldzeisig (*Spinus tristis*) wäre die amerikanische Entsprechung („American goldfinch“ vs. „European goldfinch“). Der Goldzeisig wurde vermutlich gewählt, weil der Name die Buntheit und Schönheit der Landschaft besser betont. Jedoch könnte man in Frage stellen, ob in einem Nature-Writing-Text nicht doch die sachliche Korrektheit wichtiger ist als der bildhafte Aspekt. Bei der „dwarf willow“ in Textstelle 6b ist ein ähnlicher Fehler unterlaufen (oder aber eine bewusste Übersetzungsentscheidung getroffen worden). Der Baum wurde als „Zwergweide“ übersetzt, obwohl es sich um eine Krautweide handeln sollte. Die Zwergweide unterstreicht nämlich besser den Aspekt der Kleinheit, der in der besagten Stelle betont wird.

Zu einer gröberen Inkohärenz in der Erzählperspektive kommt es in Stelle 5b, die bewusst subjektlos formuliert ist, um die Unmittelbarkeit der Wahrnehmung des Autors auszudrücken. In der Übersetzung wurde ein „ich“ an einer Stelle eingefügt, die im Ausgangstext im Passiv formuliert ist. Ebenso passiert eine Änderung in der Perspektive in der bereits erwähnten „a charm of goldfinches“-Stelle. Ein „charm“ ist ein Wort, das spezifisch einen Schwarm von Stieglitzen (oder anderen Finken) beschreibt, wofür es im Deutschen kein Äquivalent gibt, nachdem Kollektiva für Tiere eine Eigenheit des Englischen sind. Übersetzt wurde dies mit „Strich“. Das Wort fügt sich stilistisch gesehen zwar gut in die Scene ein, weil es Assoziationen mit „Farbstrich“ weckt und außerdem ein sprachlich präzises Wort darstellt, dass gerade wegen seiner Unbekanntheit zum „sprachbildenden“ Projekt des Nature Writing beitragen könnte (s. Kapitel 2.1). Gleichzeitig handelt es sich dabei um ein Wort, das aus der Jägersprache stammt, somit werden die Vögel aus der Perspektive eines Jägers beobachtet, die sich potentiell mit der des staunenden Nature-Writer-Schriftstellers schlägt.

Eine weitere Inkohärenz besteht in der Übersetzung des Frames „my heart breaks a little“ mit „ich bin sehr gerührt“. Dem zielsprachlichen Frame geht einiges an emotionaler Wirkung verloren und sie wirkt floskelhaft. Dies könnte damit begründet werden, dass das Deutsche bekanntlich Angst vor zu viel Pathos hat (Zumbusch 2010: 7f.). In einem Artikel des

Magazins für übersetzte Literatur *Tralalit*, diskutieren die beiden Übersetzerinnen Alida Bremer und Aurélie Maurin das Übersetzen von Pathos (Bremer & Maurin 2022). Laut dem Artikel existiere im Deutschen eine gewisse „Pathosabwehr“, die zur Folge hätte, dass Übersetzer*innen pathetischen Stil herausfiltern oder abschwächen würden. Dies könnte einerseits der sehr negativen Reaktion von Literaturkritiker*innen auf Pathos in literarischen Texten geschuldet sein oder aber der ideologischen Aufladung des rhetorischen Mittels im Zusammenhang mit dem Nationalsozialismus. Es könnte auch teilweise erklären, warum die Reime in Stellen 1b und 5b nicht berücksichtigt wurden, oder warum „the tree’s hollow heart“ im Deutschen mit „das Innere des Baums“ übersetzt wurde, ohne die bildliche Metapher des Herzens aufzugreifen. Möglicherweise möchten die Übersetzer nicht in Verdacht kommen, blumigen oder pathetischen Stil einzusetzen, zumal New Nature Writing sich auch gegen Verklärung und Idealisierung der Natur stellt, oder aber sie räumen dem informationsvermittelnden Skopos einen Vorrang ein. Gegen letztere Interpretation würden aber die weiter oben erwähnten Frames „ein Strich Goldzeisige“ oder „winzige Zwergweide“ sprechen, in denen der bildliche bzw. klangliche Aspekt des Satzes wichtiger als die biologische Korrektheit war.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Übersetzer sich um einen literarischen Stil und sprachliche Präzision bemüht haben, gleichzeitig aber den klanglichen Aspekt des Textes nicht immer vollständig erhalten konnten.

Nun komme ich zum zweiten Teil meiner Forschungsfrage: Was lässt sich nun an allgemeinen Herausforderungen für Übersetzer*innen des Nature Writing ableiten? Die Übersetzer selbst und der Beitrag von Ammann identifizieren einige Problemebereiche, die Schwierigkeiten bereiten können. Nun versuche ich anhand meiner eigenen Analyse einige Problemfelder zu abstrahieren.

Ein besonders herausfordernder Aspekt besteht in der sprachlichen Präzision. Erstens gilt es oft, über Landschaften zu schreiben, die man selbst eventuell nie gesehen hat. Das macht es schwierig, zwischen Wörtern zu entscheiden, die sehr ähnlich sind aber doch unterschiedliche Konnotationen haben. Handelt es sich nun um einen Stein oder einen Felsen? Zweitens gibt es manchmal landschaftsbeschreibende Wörter, die sprachspezifisch sind. Wie in Kapitel 2.1 erwähnt, ist Nature Writing unter anderem ein „sprachbildendes“ Projekts, das die Aufmerksamkeit auf unbeachtete, eventuell unbenannte Naturphänomene lenken möchte. So kann sich die Notwendigkeit ergeben, innovative sprachliche Strategien anzuwenden. Man kann etwa neue Wörter schaffen in Form eines Neologismus („Tagesdämmerlicht“, s. Stelle 7a), in der Erweiterung eines bereits existierenden Begriffs („Unterland“, s. Stelle 1a), im Umschreiben

von Wörtern („Steinbrockenhöhle“, s. Stelle 2a) oder durch das Übernehmen eines ausgangssprachlichen Ausdrucks („*ruckle*“).

Für Übersetzer*innen, die sich den Anforderungen des New Nature Writing bewusst sind, kann es auch eine Herausforderung darstellen, die Schönheit einer Landschaft einzufangen, ohne in einen erklärenden oder nostalgischen Sprachgebrauch zu verfallen.

In meiner Übersetzungskritik wird auch klar, dass viele Stellen intensiver Recherche bedürfen, seien es naturwissenschaftlicher Sprachgebrauch, botanische Bezeichnungen, landschaftsspezifische Wörter und seltene oder veraltete Worte. Ein Aspekt, der nicht so stark in den von mir gewählten Textstellen hervorgeht, aber ein wesentliches Merkmal von Macfarlanes Schreiben darstellt, ist das Merkmal der Intertextualität. Er bezieht sich ständig, manchmal explizit, manchmal implizit, auf andere Texte und Autor*innen. Diese Verweise gilt es als Übersetzer*in zu erkennen und miteinzubeziehen.

An manchen Stellen mussten die Übersetzer die Entscheidung treffen, welcher Aspekt wichtiger ist, weil nicht beides umzusetzen war. Im Frame „The **construction of the** kists, the **casting of the** collared urns, the **burning of the** bodies, the **building of the** barrows.“ beispielsweise wurde entschieden, die inhaltliche Treue sei wichtiger, als die prägnanten Klangfiguren zu reproduzieren. Das gilt auch für den Reim im Frame „Up and over crag and boulder to a headland shoulder, each step sore now, the wind colder. Pack heavy, head heavy, throat chilled, body older.“. Um den Reim beizubehalten, hätten sich die Übersetzer vermutlich weiter vom Text entfernen müssen. Da es sich um ein (Sach-)Buch handelt, dass von tatsächlich erfahrenen Erlebnissen erzählt, stellt sich hier die Frage, bis zu welchem Grad es zulässig ist, vom Ausgangstext abzuweichen, auch wenn ein explizites Merkmal des Nature Writing dessen literarischer Stil ist. Es gilt mehrere Aspekte und Elemente gleichzeitig zu beachten – den Personalstil des Autors, die literarische Sprache, die wissenschaftliche Korrektheit, die sprachliche Präzision. Stellenweise muss ein Aspekt geopfert werden, damit ein anderer reproduziert werden kann.

7. Fazit

Die vorliegende Arbeit hat eine Übersetzungskritik an dem 2019 erschienenen Buch *Underland: A Deep Time Journey* des britischen Schriftstellers Robert Macfarlane anhand von sieben Textbeispielen vorgenommen, und sich dabei auf literarische Landschaftsbeschreibungen konzentriert. Die übersetzungstheoretischen Grundlagen, auf deren Basis das funktionale Modell der Übersetzungskritik von Margret entwickelt wurde, werden in einem Kapitel behandelt. Nachdem *Underland* sich, wie viele Texte Macfarlanes, zur Tradition des (New) Nature Writing rechnen lässt, ist ein eigenes Kapitel diesem gewidmet. Nature Writing, das Schreiben über persönliche Erfahrungen von Natur und Landschaft auf literarisch-ästhetisch anspruchsvolle und gleichzeitig wissenschaftliche und reflektierte Weise, ist eine Art des Schreibens mit einer langen Tradition im angelsächsischen Raum, die nun auch in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft und -branche immer mehr Beachtung findet. Wenngleich in geringem Maße, wird Nature Writing auch zunehmend in der Translationswissenschaft rezipiert. Besonders hervorzuheben sind hier Michael Cronin und Christine Ammann.

Meine Analyse hat demonstriert, dass die Übersetzer Andreas Jandl und Frank Sievers, die bereits langjährige Erfahrung im Übersetzen von Nature Writing haben und schon mehrere Werke von Macfarlane ins Deutsche übertragen haben, kompetent an den Text herangegangen sind. Ihre Landschaftsbeschreibungen sind gekennzeichnet durch einen literarisch-lyrischen Stil und sprachliche Präzision. Stilmittel wie Alliterationen, Metaphern oder Parallelismen sind meist erhalten geblieben. Manche subtileren Klangfiguren wie Assonanzen oder Rhythmisierungen sind nur teilweise im Translat reproduziert worden. Stellenweise wurde die Bildhaftigkeit einer Scene als wichtiger als die biologische Korrektheit erachtet – ob dies zulässig ist, steht zur Debatte. Sowohl im Theorieteil (v. a. Kapitel 2.1 und 3) als auch durch meine Analyse konnten einige übersetzerische Herausforderungen des Nature Writing identifiziert werden.

Diese Arbeit hat den Fokus auf literarischen Aspekt des Nature Writing und auf Landschaftsbeschreibungen gelegt, man könnte jedoch mit den naturwissenschaftlichen und philosophischen Aspekten in der Übersetzung von Nature-Writing-Texten befassen. Ähnlich wie es im Sammelband *Traduire les voix de la nature / Translating the Voices of Nature* (2020) angestellt wurde, könnte man sich auch unabhängig von Nature-Writing-Texten mit der Übersetzung der Repräsentationen von Natur und Landschaft in der Literatur auseinandersetzen. Es gibt zudem in der deutschsprachigen Translationswissenschaft (und auch Literaturwissenschaft) wenig Forschung zu *literary non-fiction*, da im deutschen Sprachraum eine strengere Grenze zwischen Erzählliteratur und Sachliteratur gezogen wird.

Literaturverzeichnis

Primärquellen

- Macfarlane, Robert (2019a). *Underland: A Deep Time Journey*. London: Penguin Books.
- Macfarlane, Robert (2019b). *Im Unterland: eine Entdeckungsreise in die Welt unter der Erde*. München: Penguin Verlag.

Sekundärquellen

- All About Birds (2026a). https://www.allaboutbirds.org/guide/European_Goldfinch/ (Stand: 01.06.2026).
- All About Birds (2026b). https://www.allaboutbirds.org/guide/American_Goldfinch/ (Stand: 01.06.2026).
- All About Birds (2026c). https://www.allaboutbirds.org/guide/Rock_Ptarmigan/overview (Stand: 01.06.2026).
- Ammann, Christine (2022). Nature Writing - Natur übersetzen. In: Harlaß, Katrin (Hrsg.) *Handbuch Literarisches Übersetzen 2.0: Fit für das Digitalzeitalter*. Berlin: BDÜ Weiterbildung- und Fachverlagsgesellschaft. 32–40.
- Ammann, Margret (1990). Anmerkungen zu einer Theorie der Übersetzungskritik und ihrer praktischen Anwendung. *TEXTconTEXT* 5, 209–250.
- Armbruster, Karla (2020). Nature Writing. In: Adamson, Joni, Gleason, William A., & Pellow, David N. (Hrsg.) *Keywords for Environmental Studies*. New York University Press. 156–158. DOI: 10.18574/nyu/9780814760741.003.0052.
- Baden-Württemberg Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst (2017) <https://mwk.baden-wuerttemberg.de/de/service/presse/pressemitteilung/pid/christoph-martin-wieland-uebersetzerpreis-2017-geht-an-andreas-jandl-und-frank-sievers>. (Stand: 4.2.2026)
- Baker, J. A. (2005). *The Peregrine*. New York: New York Review Books.
- Barkham, Patrick (2020). *Authors hope The Lost Words followup will inspire action and change*. <https://www.theguardian.com/environment/2020/oct/02/the-lost-words-followup-the-lost-spells-inspire-action-change-nature-books>
- BBC (o. J.). <https://www.bbc.co.uk/programmes/b00qsxy5> (Stand: 30.03.2026).
- Bremer, Alida & Maurin, Aurélie (2022). *Pathos übersetzen*. [Magazin für übersetzte Literatur]. <https://www.tralalit.de/2022/07/06/pathos-uebersetzen/>.

- Buell, Lawrence (1995). *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature writing, and the Formation of American Culture*. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press.
- Cambridge Dictionary (2026). <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/holloway> (Stand: 20.05.2026).
- Carson, Rachel (1962). *Silent Spring*. Boston: Houghton Mifflin.
- Cowley, Jason (2008). The New Nature Writing. *Granta: The Magazine of New Writing* 102, 7–12.
- Cronin, Michael (2017). *Eco-translation: Translation and Ecology in the Age of the Anthropocene*. Abingdon, Oxon New York, NY: Routledge, an imprint of the Taylor & Francis Group.
- Cronin, Michael (2021). Translation and climate change. In: Bielsa, Esperança, & Kapsaskis, Dionysios (Hrsg.) *The Routledge Handbook of Translation and Globalization*. London; New York: Routledge. 1. Aufl. 85–98. DOI: 10.4324/9781003121848-8.
- Cronin, Michael (2022). Translation, ecology, and deep time. In: Beattie, Pamela, Bertacco, Simona, & Soldat-Jaffe, Tatjana. *Time, Space, Matter in Translation*. London: Routledge. DOI: 10.4324/9781003259732-2.
- Deakin, Roger (1999). *Waterlog: A Swimmer's Journey Through Britain*. Portland, Oregon: Chatto & Windus.
- Duden (2026a). <https://www.duden.de/rechtschreibung/Unterland> (Stand: 15.04.2026).
- Duden (2026b). https://www.duden.de/rechtschreibung/flittern_glaenzen (Stand: 05.05.2026).
- Duden (2026c). <https://www.duden.de/rechtschreibung/Filigran> (Stand: 05.05.2026).
- Dürbeck, Gabriele & Kanz, Christine (2020). *Deutschsprachiges Nature Writing Von Goethe Bis Zur Gegenwart: Kontroversen, Positionen, Perspektiven*. Berlin, Heidelberg: J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung & Carl Ernst Poeschel GmbH.
- DWDS (2026a). <https://www.dwds.de/wb/Unterland?o=unterland> (Stand: 15.04.2026).
- DWDS (2026b). <https://www.dwds.de/wb/Tritt> (Stand: 05.05.2026)
- DWDS (2026c). <https://www.dwds.de/wb/dwb/sp%C3%A4theu> (Stand: 10.06.2026).
- DWDS (2026d). <https://www.dwds.de/wb/Sohle?o=sohle> (Stand: 10.06.2026).
- DWDS (2026e). <https://www.dwds.de/wb/Gipfelst%C3%BCrmer?o=gipfelst%C3%BCrmer> (Stand: 06.05.2026).
- DWDS (2026f). <https://www.dwds.de/wb/Strich?o=strich> (Stand: 05.05.2026).
- DWDS (2026g). <https://www.dwds.de/wb/Schwarzdorn> (Stand: 08.05.2026).
- DWDS (2026g). <https://www.dwds.de/wb/Schlehe?o=schlehe> (Stand: 08.05.2026).

- Dziok-Lazarecka, Anna (2021). Verticality in the peripatetic genre: deceleration, microspec-
tion and confinement in Robert Macfarlane's travel books. *Studies in Travel Writing*, 25
(2), 128–144. DOI: 10.1080/13645145.2022.2046836.
- Eco, Umberto (1990). *Lector in fabula: die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Tex-
ten*. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag.
- Eicher, Thomas & Wiemann, Volker (2001). *Arbeitsbuch: Literaturwissenschaft*. Stuttgart:
UTB GmbH. 3., vollst. überarb. Aufl.
- Emmanuel College Cambridge (o.J.). [https://www.emma.cam.ac.uk/people/prof-robert-
macfarlane](https://www.emma.cam.ac.uk/people/prof-robert-macfarlane). (Stand: 13.10.2025).
- Etymonline (2026). <https://www.etymonline.com/word/aftermath> (Stand: 12.06.2026).
- Fillmore, Charles (1977). Scenes-and-frames semantics. In: Zampolli, Antonio (Hrsg.) *Lin-
gusitic Structures Processing*. Amsterdam: North Holland. 55–81.
- Finch, Robert (2002). *Nature writing: the tradition in English*. New York: Norton.
- Fischer, Ludwig (2019). *Natur im Sinn: Naturwahrnehmung und Literatur*. Berlin: MSB
Matthes & Seitz Berlin Verlagsgesellschaft mbH. Erste Auflage.
- Flood, Alison (2015). Oxford Junior Dictionary's replacement of 'natural' words with 21st-
century terms sparks outcry. [https://www.theguardian.com/books/2015/jan/13/oxford-
junior-dictionary-replacement-natural-words](https://www.theguardian.com/books/2015/jan/13/oxford-junior-dictionary-replacement-natural-words).
- Flood, Alison (2019). Robert Macfarlane finally wins Wainwright nature writing prize.
[https://www.theguardian.com/books/2019/aug/15/robert-macfarlane-finally-wins-wain-
wright-nature-writing-prize](https://www.theguardian.com/books/2019/aug/15/robert-macfarlane-finally-wins-wainwright-nature-writing-prize).
- Floraweb (2026). <https://www.floraweb.de/php/artenhome.php?suchnr=5175&> (Stand:
20.06.2026).
- Forsdick, Charles (2020). Vertical Travel. In: Pettinger, Alasdair, & Youngs, Tim (Hrsg.) *The
Routledge research companion to travel writing*. London: Routledge. 99–112.
- Goldstein, Jürgen (2019). *Naturerscheinungen: Die Sprachlandschaften des Nature Writing*.
Berlin: Matthes & Seitz. Erste Auflage.
- Hamish Hamilton (2026). [https://www.penguin.co.uk/about/publishing-houses/penguin-gene-
ral/hamish-hamilton](https://www.penguin.co.uk/about/publishing-houses/penguin-general/hamish-hamilton) (Stand: 30.03.2026).
- Harlaß, Katrin (Hrsg.) (2022). *Handbuch literarisches Übersetzen 2.0: fit für das Digitalzeit-
alter*. Berlin: BDÜ Weiterbildungs- und Fachverlagsgesellschaft.
- Holz-Mänttari, Justa (1984). *Translatorisches Handeln: Theorie und Methode*. Helsinki: Suo-
malainen tiedeakatemia.
- Info flora (2026). <https://www.infoflora.ch/de/flora/salix-herbacea.html> (Stand: 20.06.2026).

- Jandl, Andreas & Sievers, Frank (2017). *Dankesreden zum Christoph-Martin-Wieland-Übersetzerpreis am 28. September 2017 in Biberach an der Riß*. <https://freundeskreis-literaturuebersetzer.de/wp-content/uploads/2015/03/2017-Wielandpreis-Dankesrede-Andreas-Jandl-und-Frank-Sievers.pdf>. (Stand: 12.04.2026)
- Jandl, Andreas (2023). *Landschaft als Leinwand - wie Natur zur Kunst wird*. Paper präsentiert beim 38. Österreichischen Übersetzer·innenseminar, Ysper (NÖ). <https://www.translators.at/termine/nachlese/38-uebersetzer%c2%b7innenseminar-2023/>.
- Kimmerer, Robin Wall (2013). *Braiding Sweetgrass: Indigenous Wisdom, Scientific Knowledge and the Teachings of Plants*. New York: Milkweed Editions.
- Lexikon des Agrarraums (2026). <https://www.agrarraum.info/lexikon/hohlweg> (Stand: 10.06.2026).
- Lyon, Thomas J. (2001). *This Incomparable Land: A Guide to American Nature Writing*. Minneapolis, Minn: Milkweed Editions.
- Mabey, Richard (2005). *Nature cure*. London: Chatto & Windus.
- Macdonald, Helen (2014). *H Is for Hawk*. London: Jonathan Cape.
- Macfarlane, Robert & Morris, Jackie (2017). *The Lost Words: A Spell Book*. London: Hamish Hamilton.
- Macfarlane, Robert & Morris, Jackie (2020). *The Lost Spells*. London: Hamish Hamilton.
- Macfarlane, Robert & Morris, Jackie (2026). *The Book of Birds: A Field Guide*. London: Hamish Hamilton.
- Macfarlane, Robert & Richards, Dan (2014). *Holloway*. London: Faber & Faber.
- Macfarlane, Robert & Richards, Dan (2020). *Hohlweg*. Berlin: Friedenauer Presse.
- Macfarlane, Robert (2003). *Mountains of the Mind: a History of a Fascination*. London: Granta.
- Macfarlane, Robert (2007). *The Wild Places*. London: Granta.
- Macfarlane, Robert (2012). *The Old Ways: A Journey On Foot*. New York, N.Y.: Viking.
- Macfarlane, Robert (2015a). *Landmarks*. London: Hamish Hamilton.
- Macfarlane, Robert (2015b). *Karte der Wildnis*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Macfarlane, Robert (2016). *Alte Wege*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Macfarlane, Robert (2019c). *Robert Macfarlane on creating the cover of Underland with artist Stanley Donwood*. <https://www.penguin.co.uk/discover/articles/robert-macfarlane-working-with-artist-stanley-donwood-for-underland>.
- Macfarlane, Robert (2025a). *Is a River Alive?*. London: Hamish Hamilton.
- Macfarlane, Robert (2025b). *Sind Flüsse Lebewesen?* Berlin: Ullstein Taschenbuch Verlag.

- Macfarlane, Robert [@robmacfarlane] (23.11.2019d). „This is a post in praise of translators & translation. This week Underland won Germany’s biggest non-fiction prize ... [Instagram-Post]. Instagram.
https://www.instagram.com/p/B5OAAcSnrLK/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFiZA%3D%3D. (Stand: 04.02.2026).
- Macquarie Dictionary (2026). <https://www.macquariedictionary.com.au/collective-nouns-for-animals/> (Stand: 06.06.2026).
- Malkmus, Bernhard (2020). ‚Die Poesie der Erde ist nie tot‘. Robert Macfarlane gibt Landschaften ihre Sprache zurück. *Neue Rundschau* 131, 18-26.
- Mammal Society (2026). <https://mammal.org.uk/british-mammals/mountain-hare> (Stand: 20.06.2026).
- Marland, Pippa (2013). Ecocriticism. *Literature Compass*, 10 (11), 846–868. DOI: 10.1111/lic3.12105.
- Merriam-Webster (2026a). <https://www.merriam-webster.com/wordplay/a-drudge-of-lexicographers-presents-collective-nouns> (Stand: 06.06.2026).
- Merriam-Webster (2026b). <https://www.merriam-webster.com/dictionary/pollard> (Stand: 22.05.2026).
- Merriam-Webster (2026c). <https://www.merriam-webster.com/dictionary/earthwork> (Stand: 22.05.2026).
- Merriam-Webster (2026d). <https://www.merriam-webster.com/dictionary/den> (Stand: 22.05.2026).
- Merriam-Webster (2026e). <https://www.merriam-webster.com/dictionary/slick> (Stand: 23.05.2026).
- Murphy, Patrick D. (2000). *Farther Afield in the Study of Nature-oriented Literature*. Charlottesville, Va.: Univ. Press of Virginia.
- Mutlu, Hatice Bakanlar (2024). New British Nature Writing, or an Emergent Hope. *Hungarian Journal of English and American Studies*, 30 (1), 70–92. DOI: 10.2478/hjeas/2024/30/1/5.
- National Outdoor Book Awards (2019). <https://www.noba-web.org/books19.htm> (Stand: 30.03.2026).
- NDR (o. J.). <https://www.ndr.de/kultur/buch/sachbuchpreis/Robert-Macfarlane-erhaelt-NDR-Kultur-Sachbuchpreis,sachbuchpreisindex101.html> (Stand: 3.4.2025).

- O’Connell, Mark (2020). *Splendid isolation: how I stopped time by sitting in a forest for 24 hours*. <https://www.theguardian.com/news/2020/jan/24/wilderness-solo-splendid-isolation-stopped-time-sitting-in-a-forest-24-hours>.
- Oxford English Dictionary (2026a). https://www.oed.com/dictionary/underland_n?tab=meaning_and_use#16892589 (Stand: 20.05.2026).
- Oxford English Dictionary (2026b). https://www.oed.com/dictionary/charm_n2?tab=meaning_and_use#9611112 (Stand: 20.05.2026).
- Oxford English Dictionary (2026c). https://www.oed.com/dictionary/slat_n1?tab=factsheet#22483119 (Stand: 22.05.2026).
- Oxford English Dictionary (2026d). https://www.oed.com/dictionary/hoot_v?tab=meaning_and_use#1248401 (Stand: 22.05.2026).
- Oxford English Dictionary (2026e). https://www.oed.com/dictionary/speak_v?tab=meaning_and_use#21624489 (Stand: 22.05.2026).
- Oxford English Dictionary (2026f). https://www.oed.com/dictionary/beat_v1?tab=meaning_and_use#25427735 (Stand: 25.05.2026).
- Oxford English Dictionary (2026g). https://www.oed.com/dictionary/wrack_n2?tab=meaning_and_use#13922586 (Stand: 23.05.2026).
- Oxford English Dictionary (2026h). https://www.oed.com/dictionary/slick_n1?tab=meaning_and_use (Stand: 23.05.2026).
- Oxford English Dictionary (2026i). https://www.oed.com/dictionary/warble_v1?tab=meaning_and_use#15338538 (Stand: 25.05.2026).
- Oxford English Dictionary (2026j). https://www.oed.com/dictionary/lee_n1?tab=meaning_and_use#39612589 (Stand: 25.05.2026).
- Oxford English Dictionary (2026k). https://www.oed.com/dictionary/hollow-way_n?tab=factsheet#1464860 (Stand: 12.06.2026).
- Penguin Books (2026). <https://www.penguin.co.uk/authors/32424/robert-macfarlane> (Stand: 30.03.2026).
- Penguin Random House Verlagsgruppe (2026). <https://www.penguin.de/autoren/robert-macfarlane/671956> (Stand: 20.06.2026).
- Perlman, Merrill (2016). Animal collectives. *Columbia Journalism Review*. https://www.cjr.org/language_corner/animal_collectives.php (Stand: 05.06.2026).
- Plants of the World Online (2026a). <https://powo.science.kew.org/taxon/urn:lsid:ipni.org:names:302928-2> (Stand: 20.06.2026).

- Plants of the World Online (2026b). <https://powo.science.kew.org/taxon/urn:lsid:ipni.org:names:777067-1> (Stand: 20.06.2026).
- PONS (2026). <https://de.pons.com/%C3%BCbersetzung/englisch-deutsch/reek> (Stand: 10.06.2026).
- Prunč, Erich (2007). *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft: von den Asymmetrien der Sprachen zu den Asymmetrien der Macht*. Berlin: Frank & Timme.
- Reiß, Katharina & Vermeer, Hans Josef (1984). *Grundlegung einer allgemeinen Translations-
onstheorie*. Tübingen: M. Niemeyer.
- Rosch, Eleanor (1973). *Natural categories*. *Cognitive Psychology*, 4 (1), 328–350.
- Shepherd, Nan (2011). *The Living Mountain*. Edinburgh: Canongate.
- Sievers, Frank (2015). *Doppeltes Leben. Bücher und Landschaften. Ein Besuch bei Robert Macfarlane*. [Matthes & Seitz Berlin]. https://www.matthes-seitz-berlin.de/fs/products/alte-wege/msb_natur-beileger_fj2016_ansichtds.pdf.
- Sievers, Frank (2022). *Der eisig sprödende Nordwind – Szenen vom Übersetzen der Natur*. <https://babelwerk.de/essay/der-eisig-sproedende-nordwind-szenen-vom-uebersetzen-der-natur>.
- Smethurst, Paul (2020). Nature Writing. In: Pettinger, Alasdair, & Youngs, Tim (Hrsg.) *The Routledge research companion to travel writing*. London: Routledge. 30–44.
- Snell-Hornby, Mary; Hönig, Hans G.; Kußmaul, Paul & Schmitt, Peter A. (Hrsg.) (1999). *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg Verlag. Zweite, verbesserte Auflage, unveränderter Nachdruck der 2. Auflage 1999.
- Stenning, Anna (2013). An Interview with Robert Macfarlane. *Green letters*, Vol. 17 (1), 77–83.
- Taivalkoski-Shilov, Kristiina & Poncharal, Bruno (2020). *Traduire les voix de la nature / Translating the Voices of Nature*. Montréal: Éditions québécoises de l'œuvre.
- Taylor, Charles (1995). *Das Unbehagen an der Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- The Guardian (o. J.). <https://www.theguardian.com/books/series/commonground> (Stand: 30.03.2026).
- The Wainwright Prizes (o. J.). <https://wainwrightprize.com/previous-winners/underland/> (Stand: 4.2.2026)
- University of Cambridge (o. J.). <https://www.english.cam.ac.uk/people/Robert.Macfarlane/> (Stand: 13.10.2025) .
- Vannerem, Mia & Snell-Hornby, Mary (1986). Die Szene hinter dem: „scenes-and-frames semantics“ in der Übersetzung. In: Snell-Hornby, Mary (Hrsg.)

- Übersetzungswissenschaft - eine Neuorientierung: zur Integrierung von Theorie und Praxis. Tübingen: Francke. 160–184.
- Vermeer, Hans (1983). Aufsätze zur Translationstheorie. Heidelberg.
- Vermeer, Hans J. & Witte, Heidrun (1990). *Mögen Sie Zistrosen? Scenes & frames & channels im translatorischen Handeln*. Heidelberg: Groos.
- Vermeer, Hans J. (1986). Übersetzen als kultureller Transfer. In: *Übersetzungswissenschaft - eine Neuorientierung: zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke. 30–53.
- White, Gilbert (1789). *The Natural History and Antiquities of Selborne in the County of Southampton*. London: T. Bensley.
- Wiktionary (2026). <https://en.wiktionary.org/wiki/aftermath#English> (Stand: 12.06.2026).
- Wittman, Emily O. (2018). Literary non-fiction. In: Washbourne, Kelly, & Wyke, Ben Van (Hrsg.) *The Routledge Handbook of Literary Translation*. Abingdon, Oxon; New York, NY: Routledge, 255–267. DOI: 10.4324/9781315517131-17.
- Wohlleben, Peter (2015). *Das geheime Leben der Bäume*. München: Ludwig.
- Zechner, Iris (2021). Materiality, Responsibility and Anthropocene Thought in Robert Macfarlane's and Kathleen Jamie's Nature Writing. *Ecozon@: European Journal of Literature, Culture and Environment*, 12 (2), 166–182. DOI: 10.37536/ECOZONA.2021.12.2.3526.
- Zhao, M. & Geng, J. (2024). WHAT CAN TRANSLATION DO FOR THE ENDANGERED EARTH? – AN OVERVIEW OF ECOCRITICAL TRANSLATION STUDIES. *Trames. Journal of the Humanities and Social Sciences*, 28 (1), 37. DOI: 10.3176/tr.2024.1.03.
- Zumbusch, Cornelia (2010). *Pathos: Zur Geschichte einer problematischen Kategorie*. Berlin: Akademie Verlag. DOI: 10.1524/9783050062242.

Anhang



Abbildung 1: Buchcover, deutsche Auflage 2019

Quelle: <https://www.penguin.de/buecher/robert-macfarlane-im-unterland/taschenbuch/9783328106517>



Abbildung 2: Innenseite Buchdeckel, deutsche Auflage 2019

Quelle: <https://www.penguin.de/buecher/robert-macfarlane-im-unterland/taschenbuch/9783328106517>

Robert Macfarlane, geboren 1976 in Nottinghamshire, ist einer der bedeutendsten Naturschriftsteller der Gegenwart. In seinen Büchern *Berge im Kopf*, *Alle Wege* und *Karte der Wildnis* schreibt er in einer einfühlend-poetischen und zugleich präzisen Sprache über Landschaften und Orte, über die Natur und unsere Beziehung zu ihr. Er ist Fellow der britischen Royal Society of Literature und Gründungsmitglied der Naturschutzorganisation Action for Conservation. Sein neuestes Buch *Im Unterland* wurde mit dem NDR Kultur Sachbuchpreis 2019 ausgezeichnet.

Im Unterland in der Presse:
 »Ein Buch, das es schafft, den Blick auf die Welt und auch auf sich selbst zu verändern. Volle Empfehlung!«
WDR 2 Lesen, Denis Scheck

»Ein wuchtiges Buch, das sich wie ein großer Roman liest.«
BRIGITTE

»Sie wären verrückt, wenn Sie dieses Buch nicht lesen würden.«
Sunday Times

Besuchen Sie uns auf www.penguin-verlag.de und Facebook.

Abbildung 3: Innenseite, Beschreibung, deutsche Auflage 2019

Quelle: <https://www.penguin.de/buecher/robert-macfarlane-im-unterland/taschenbuch/9783328106517>

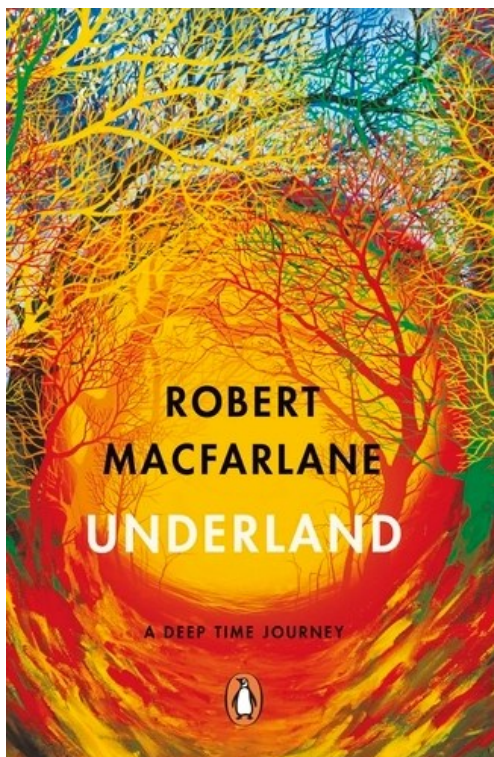


Abbildung 4: Buchcover, englische Auflage 2019

Quelle: <https://www.penguin.co.uk/books/56082/underland-by-macfarlane-robert/9780141030579>

Klappentexte

Englischer Klappentext:

Underland is an epic exploration of the Earth's underworlds as they exist in myth, literature, memory and the land itself. At once ancient and urgent, this is a book that will change the way you see the world. (Macfarlane 2019a)

Deutscher Klappentext:

„Der Weg ins Unterland führt durch den gespaltenen Stamm einer Esche.“

In einer preisgekrönten Entdeckungsreise nimmt uns der preisgekrönte britische Autor Robert Macfarlane mit in die Welt unter der Erde, die uns gleichermaßen fasziniert wie ängstigt. Er führt uns zu einem unterirdischen Fluss, in den Untergrund von Paris, die schwindende Gletscherwelt Grönlands, in einen Stollen für Atomabfälle, der hunderttausend Jahre überdauern soll. Selten eindringlich schildert er das Wechselspiel zwischen Menschen, Natur und Landschaft – auch als Mahnung, was wir zu verlieren drohen. (Macfarlane 2019b)

Abstract

Nature Writing ist eine Art des empfindsamen Schreibens über eigene Erfahrungen in der Natur. Es handelt sich dabei nicht um ein fest umrissenes Genre, kombiniert jedoch meist autobiographische Elemente, Reflexionen über die Beziehung des Menschen zu seiner Umwelt und stellt zugleich hohe literarische Ansprüche. Ursprünglich aus dem angelsächsischen Raum, findet Nature Writing nun allmählich seinen Einzug in der deutschsprachigen Literaturbranche und -wissenschaft, die translationswissenschaftliche Beschäftigung damit ist aber noch dürftig. Um dies zu ändern, führt die vorliegende Arbeit eine Übersetzungskritik nach dem Modell von Margret Amman anhand des Buches *Underland: A Deep Time Journey* (2019) von einem der prominentesten Vertreter des New Nature Writing, der britische Schriftsteller Robert Macfarlane, durch. Meine Untersuchung hat gezeigt, dass das Übersetzer-Team den literarischen Stil und die sprachliche Präzision des Ausgangstextes zu reproduzieren wusste, wenngleich ein gewisser klanglicher Aspekt im Stil verloren gegangen ist. Zudem wurden durch eine Untersuchung des translationswissenschaftlichen Forschungsstandes und meine eigene Analyse einige allgemeine Herausforderungen beim Übersetzen von Nature Writing identifiziert.