

Gabriele Dürbeck und Urte Stobbe (Hg.)

Helden, ambivalente Protagonisten, nicht-menschliche Agenzien.
Zur Figurendarstellung in umweltbezogener Literatur

GABRIELE DÜRBECK und JONAS NESSELHAUF	1
Figuren und narrative Instanzen in umweltbezogener Literatur – eine Einführung	
HUBERT ZAPF	13
Metamorphosen des Helden. Menschliche und nicht-menschliche Akteure in der amerikanischen Literatur	
JONAS NESSELHAUF	27
„Que d'eau! Que d'eau!“ – Narrative Strategien literarischer Überflutungen bei Puschkin und Zola	
BERBELI WANNING	43
Der eingetopfte Held. Kulturökologische Relektüre des Romans <i>Ein ungeratener Sohn</i> von Renate Rasp	
HENNING KONETZKE	55
Auf der Suche nach einer ökologischen Ästhetik. Schreibverfahren einer nicht- anthropozentrischen Literatur im Werk Rolf Dieter Brinkmanns	
CHRISTIAN KLEIN	69
Gezeichnete Helden? Figurendarstellungen in graphischer Umwelt- und Klimawandelliteratur	
AXEL GOODBODY	85
Heimat als utopischer Raum der Intra-aktion zwischen Mensch und Natur: Zur Figurendarstellung in Jenny Erpenbecks Roman <i>Heimsuchung</i>	
Abstracts und Kurzbios der BeiträgerInnen	101

Figuren und narrative Instanzen in umweltbezogener Literatur – eine Einführung

Die Literatur, die kulturelle Modelle und zeitgeschichtliche Bestandsaufnahmen besser versprachlichen kann, als wissenschaftliche Statistiken und Datenreihen dies vermögen, reagiert in fiktionalen Texten längst auch auf den globalen Umwelt- und Klimawandel. Dessen vielfältige Bedrohungen und Herausforderungen verwendet sie sowohl als Ausgangspunkt und Hintergrundfolie wie auch als zentralen Gegenstand der narrativen Figurendarstellung. Dies zeigt sich verstärkt in einer Zeit, in der Naturwissenschaftler Anfang des 21. Jahrhunderts erstmals die tiefgreifenden Auswirkungen menschlichen Handelns auf geophysikalische Prozesse der Erde und Erdatmosphäre auch stratigraphisch nachzuweisen suchen und das Zeitalter des Anthropozäns ausrufen.¹ Die neue planetarische Perspektive auf die globale Umweltkrise, eine großskalige Zeitdimension und der Fokus auf eine enge Wechselbeziehung zwischen Natur und Kultur, wie in der Anthropozän-Debatte diskutiert, werden auch von den Literatur- und Kulturwissenschaften aufgegriffen. Insbesondere der Forschungsansatz des Ecocriticism widmet sich den Zusammenhängen von Literatur und Umwelt, indem er beispielsweise Mensch-Natur-Verhältnisse in literarischen Texten untersucht.² Gerade bei dieser Perspektive wäre es, so denkt man, naheliegend, die Analyse der Figuren in den Mittelpunkt zu rücken. Wenn wir uns aber die Forschung ansehen, geht es auch bei der Frage nach Mensch-Natur-Verhältnissen meist um größere, übergreifende Themen wie Anthropozentrismus, prometheische Technik und menschliche Schuld an der globalen Umweltkrise.

So ist es bemerkenswert, dass in der Forschung des Ecocriticism die Figurenbetrachtung und narratologische Analyse bislang tatsächlich eine eher untergeordnete Rolle spielt; vielmehr dominiert vor allem der Blick auf Themen und Diskurse: Apokalyptische Szenarien und Dystopien, Risikonarrative, die Rettung des Planeten bzw. die Rettung der Menschheit, aber auch neue Utopien und ein Revival der *small-is-beautiful*-Philosophie (E. F. Schumacher) sind die großen wiederkehrenden Themen. Obgleich sie durch Figuren transportiert werden, richtet sich das Augenmerk nur selten auf die spezifische Darstellung und Funktion der eigentlichen Handlungsträger. Eher werden die Themen mit Bezug auf neu ent-

¹ Vgl. Crutzen, Paul J./Stoermer, Eugene F.: The ‚Anthropocene‘. In: Global Change Newsletter 41 (2000), S. 17-18; Crutzen, Paul J.: Geology of Mankind. In: Nature 415 (2002), S. 23.

² Heise, Ursula K.: Ecocriticism/Ökokritik. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart: Metzler 2001, S. 128-129.

standene Genres wie Klimawandelroman, Ökothriller oder Eco-Graphic-Novels verhandelt, wobei Fragen der Figurendarstellung erneut sekundär bleiben. Allgemein ist Umweltliteratur, folgen wir Lawrence Buell, durch mindestens vier Merkmale gekennzeichnet: Erstens wird in ihr deutlich, dass die Darstellung der nicht-menschlichen Umwelt nicht nur zur Rahmung der Handlung dient, sondern Menschheitsgeschichte in Naturgeschichte inbegriffen ist; zweitens wird das menschliche Interesse nicht als das einzig legitime Interesse verstanden; drittens betrachtet sie die menschliche Verantwortung für die Umwelt als Teil der umweltethischen Orientierung eines literarischen Textes; und schließlich, viertens, geht es um die Betrachtung von Natur und Umwelt ‚als etwas im Wandel Begriffenes‘ – „as a process“ –, das zumindest implizit im Text deutlich wird.³ Mit Axel Goodbody ist hinzuzufügen, dass Umweltliteratur „unsere Beziehung zur Natur kritisch beleuchtet“.⁴

Entscheidend für die umweltbezogene Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts, auf die sich das vorliegende Themenheft konzentriert, ist es, dass Umweltveränderungen heutzutage nicht mehr lokal begrenzt sind und dadurch nur einzelne wenige betreffen, sondern dass sie immer als globale Probleme zu betrachten sind und weitreichende Adaptionsprozesse im großem Maßstab verlangen, wie u.a. Ursula K. Heise in ihrer Studie *Sense of Place, Sense of Planet* gezeigt hat.⁵ Konnte man früher z.B. bei einer Dürreperiode das Land verlassen und damit den Ort wechseln, ist mittlerweile durch die stetig steigende Weltbevölkerung, die kulturell-technische Überformung des Landes und die Begrenztheit der natürlichen Ressourcen der Handlungsspielraum zur Adaption an veränderte soziale und Umweltbedingungen limitiert und hat immer globale Herausforderungen und lokale Voraussetzungen zugleich einzubeziehen.

1. Figurationen

Mit diesem komparatistischen Themenheft soll die Frage nach der narrativen Darstellung von fiktiven Figuren und nicht-menschlichen Agenzien in umweltbezogener Literatur ins Zentrum gerückt werden. Dieser Fokus scheint uns aus zwei Gründen wichtig, einem ethischen und einem ästhetischen. Zunächst zur ethischen Perspektive:

(1) Wenn wir annehmen, dass ein wichtiger Teil der umweltbezogenen Literatur kritisch und appellativ ausgerichtet ist, d.h. das Publikum für Umwelt-

³ Buell, Lawrence: *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Cambridge, MA: Harvard University Press 1995, S. 8.

⁴ Goodbody: *Literatur und Ökologie: Zur Einführung*. In: Ders. (Hg.): *Literatur und Ökologie*. Amsterdam: Rodopi 1998, S. 24.

⁵ Heise, Ursula K.: *Sense of Place, Sense of Planet. The Environmental Imagination of the Global*. Oxford: Oxford University Press 2008.

probleme sensibilisieren oder gar warnen will,⁶ läuft die Imagination ganz wesentlich, wie wir aus der Leserpsychologie und Emotionsforschung wissen, über die Identifikation des Rezipienten mit den Protagonisten. Um emotionale Überzeugungskraft zu entfalten, sind also nicht nur *Story*, *Plot* und *Setting*, sondern auch die Darstellung der Figuren wichtig bzw. man muss Ersteres auf das Engste mit der Figur zusammendenken: Was der Figur widerfährt, wo und wie sie lebt, wie ihr Handeln motiviert ist etc., hat unmittelbaren Einfluss auf unsere Vorstellung von ihr. Durch Empathie und Verständnis für die Beweggründe des Handelns eines Einzelnen in Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen, politischen, ökologischen und anderen Fragen, kann Literatur – auch wenn sie für den Leser immer nur den Status eines Probehandelns hat – die Einsicht in komplexe Zusammenhänge und Handlungsalternativen befördern und hat damit ein kreatives Potential.

(2) Die ethische Dimension ist aufs Engste mit der ästhetischen verbunden. Dieses Themenheft untersucht in sechs beispielhaften Beiträgen zum einen, inwieweit die Darstellung von Figuren und Agenzien konventionellen, genremäßigen und ästhetischen Schemata folgt oder darüber hinausgeht. Zum anderen geht es um die Frage nach den narrativen Darstellungstechniken und -strategien in der Figurengestaltung. In umweltbezogener Literatur kommt es immer darauf an, *wie* das Verhältnis einer oder mehrerer Figuren zu Umweltveränderungen dargestellt wird, wie diese damit umgehen, was sie davon verstehen, wodurch sie gegebenenfalls zu einem Umdenken veranlasst werden, ob sie erfolgreich damit sind oder scheitern. Dabei ist von Bedeutung, ob die ökologische Problematik auch in die Handlung eingelassen oder nur ein Randthema ist. Wird die ökologische Thematik nur von einer einzelnen Figur vertreten, ohne mit der weiteren Handlung verknüpft zu sein, bleibt sie im Hintergrund.

2. Agenzien

Die hier versammelten Aufsätze zeigen, dass in der umweltbezogenen Literatur neben menschlichen Figuren auch verstärkt nicht-menschliche Agenzien zur Darstellung kommen. Sie reichen über die bekannten figuralen Schemata als Entitäten mit den herkömmlichen Subjektvorstellungen hinaus, da andere nicht-menschliche Agenzien mit ihnen im Widerstreit liegen oder an ihre Stelle treten. Nehmen wir als ein bekanntes Beispiel Frank Schätzing's Ökothriller *Der Schwarm* (2004). Er erzählt, wie sich eine fremde, nicht-menschliche Intelligenz (ein Konglomerat aus Einzellern) gegen die Menschheit richtet und Rache für die schonungslose Ausbeutung der Tiefseeressourcen nimmt. Die geplante Tötung der bedrohlichen Spezies ist gefährlich, da die Konsequenzen für alle Lebewesen nicht absehbar sind. Die aus Wissenschaftlern, Umweltschützern und Politikern zusammengesetzte

⁶ Vgl. Goodbody: *Literatur und Ökologie: Zur Einführung*, S. 21.

Task Force zur Bekämpfung des fremden Wesens im Meer ist genremäßig auf ein Gut-Böse-Schema mit stark typisierten Charakteren reduziert. Diejenigen Figuren, die das Wesen auslöschen wollen, gehen alle unter, während Mitglieder der Gegenseite, die für dessen Erhalt eintreten, größtenteils im heroischen Zweikampf sterben. Trotz der drei Überlebenden wird deutlich, dass die Bedrohung aus dem Meer nur aufgeschoben ist und jederzeit wieder losbrechen kann, wenn sich die Menschen nicht ändern. Über die Konvention hinaus geht der fünfte Teil des Romans mit dem Titel „Kontakt“, der die Begegnung der Wissenschaftsjournalistin Karen Weaver mit der Königin des Schwarms in der grönländischen Tiefsee als Wechsel von personaler und Du-Erzählung schildert. Es wird in der Phantasie Weavers ein möglicher Dialog zwischen verschiedenen Spezies durch eine wenig verwendete narrative Form in Szene gesetzt, wobei dem nicht-menschlichen Wesen eine Art Subjektstatus zuerkannt wird. Auch wenn sich die ‚ökozentrische‘ Orientierung des Romans letztlich im Rahmen einer romantischen Naturvorstellung bewegt und viele Rezipienten dies als abträgliche Phantastik einstufen, erprobt der Roman neue Mittel, um einen Dialog zwischen den Arten zur Darstellung zu bringen.

3. Helden

Für dieses Heft haben wir die Frage nach der Stellung des *Helden* bzw. der *Heldin* und nicht-menschlichen Agenzien in umweltbezogener Literatur in den Mittelpunkt gestellt. Dies bedeutet bereits eine Fokussierung auf die „Zentralgestalt in einer epischen oder dramatischen Handlung“ und die Frage, inwiefern sie eine „repräsentative Funktion“ erfüllt⁷ – so die gängige Definition. Der Begriff des Helden oder der Heldin umfasst nicht nur aktive, „durch Willenskraft“ ausgestattete, vorbildliche Figuren, sondern auch solche, die scheitern oder durch die Umstände gezwungen keine aktive vorbildliche Funktion mehr ausfüllen können.⁸ Damit unterscheidet sich die Bezeichnung ‚Held‘ und sein Gegenteil, der ‚Antiheld‘ bzw. ‚negative Held‘, von der wertneutralen Bezeichnung des Protagonisten. Wenn es heißt, dass Helden „als Verkörperung positiver Ideale“ seit Mitte des 19. Jahrhunderts nur noch in der sog. ‚Trivial‘- oder populären Literatur sowie in der Literatur des sozialistischen Realismus vorkämen⁹, ist zu fragen, ob dies auch auf die umweltbezogene Literatur zutrifft. Nach der Analyse des Literaturwissenschaftlers Dietmar Voss herrscht – trotz unseres ‚postheroischen Zeitalters‘ – ein starkes Bedürfnis nach „Ersatzhelden“ vor, wobei unsere Zeit durch die Spannung „zwischen

⁷ Elke Platz-Waury: Figurenkonstellation. In: Harald Fricke u.a. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 1. Berlin: de Gruyter 1997, S. 591-593, hier S. 591.

⁸ Vgl. Hansgerd Delbrück: Held. In: Günther und Irmgard Schweikle (Hg.): Metzler Literatur-Lexikon. Begriffe und Definitionen. Stuttgart: Metzler 1990, S. 192f.

⁹ Es gibt aber auch die Auffassung, dass „der fiktive ‚Held‘ [in der Regel] weiterhin durch positive Merkmalsätze die Sympathien auf sich“ lenkt, so Platz-Waury: Figurenkonstellation, S. 591.

Heldensehnsucht, Heldenenttäuschung und Heldenverdammnis“ gekennzeichnet sei.¹⁰ Vor diesem Hintergrund ist zu fragen, ob in der gegenwärtigen umweltbezogenen Literatur auf der Ebene der Handlung (noch) ein klassischer Held zu finden und wenn ja, ob dies auf Genreliteratur wie Thriller, Krimi, Science Fiction, Katastrophenroman bzw. Katastrophenfilm begrenzt ist. Oder herrschen eher Antihelden, ambivalente Protagonisten oder andere Agenzien vor? Wenn die umweltbezogene Literatur über keine durch positive Merkmalsätze ausgestattete Figuren verfügt, die die Sympathien auf sich lenken, was tritt dann an ihre Stelle – werden nicht-menschliche Agenzien, Tiere und andere Spezies zu zentralen Handlungsträgern? Mit welchen Fähigkeiten werden sie ausgestattet? Und bewegen sich die Handlungen von nicht-menschlichen Agenzien in herkömmlichen Mustern von übernatürlichen Wesen, wie in der Mythologie, im Märchen oder in der Phantastik? Oder werden solche Traditionen durch neue Erzählweisen erweitert?

Spannend ist nun die Frage, ob eine solche ‚Aushöhlung‘ der traditionellen Heldenfigur auch die Funktionen des Tragischen verschiebt, wodurch die ethische Frage nach Schuld und Verantwortung in einer neuen Weise gestellt werden muss. Hierzu ein kurzes Beispiel: In Ilija Trojanows Klimawandelroman *EisTau* (2011) ist der Protagonist mit dem anspielungsreichen Namen Zeno Hintermaier alias *Mr. Iceberger* als äußerst ambivalente Figur angelegt. Auf der einen Seite versteht er sich als Aufklärer und Warner, indem er als Glaziologe auf Kreuzfahrten in die Antarktis den Passagieren ein Gefühl für den Gletscher und die allgemeinen Bedrohtheit der Natur vermitteln will. Auf der anderen Seite entführt er, wütend über die Ignoranz und mangelnde Einsicht des Menschen, das Kreuzfahrtschiff und scheidet freiwillig aus dem Leben, um mit seinem zurückgelassenen Notizbuch für ein Umdenken zu werben. Kann hier von einem tragischen Helden gesprochen werden, wie es Trojanow in einem Interview selbst für seine Hauptfigur beansprucht?¹¹ Zeno wird man als äußerst ambivalenter Figur kaum eine repräsentative Funktion zugestehen.¹² Als schuldlos schuldig könnte man ihn nur dann betrachten, wenn der Klimawandel als unentrinnbares Geschick gedeutet würde, was jedoch dessen Darstellung als anthropogen widerspricht.¹³ Aber was bedeutet der Freitod Zenos darüber hinaus für das ökologische Anliegen? Soll sein Scheitern

¹⁰ Voss, Dietmar: Heldenkonstruktionen. Zur modernen Entwicklungspsychologie des Heroischen. In: KulturPoetik 11.2 (2011), S. 181-202, hier S. 181.

¹¹ Vgl. Evi Zemanek: Endliches Eis und engagierte Literatur. Ein Gespräch mit Ilija Trojanow über seinen Roman *EisTau* (2011). In: Literatur für Leser 3 (2012), S. 189-194.

¹² Vgl. Axel Goodbody: Melting Ice and the Paradoxes of Zeno. Didactic Impulses and Aesthetic Distanciation in German Climate Change Fiction. In: Ecozona 4.2 (2013), S. 92-102; sowie Gabriele Dürbeck: Ambivalent Characters and Fragmented Poetics in Anthropocenic Literature (Max Frisch, Ilija Trojanow). In: The Minnesota Review 83 (2014), S. 112-121.

¹³ Tragisch zu nennen wäre vielleicht der aussichtslose Kampf des Einzelnen, der sich gegen ein gesellschaftliches System der Ausbeutung der Natur in globalem Maßstab stellt, wobei dafür wiederum die Ambivalenz der Hauptfigur ‚störend‘ ist.

darauf hinweisen, dass zwar gute Ideen zum Umdenken vorhanden sind, aber die Menschheit nicht fähig ist, diese umzusetzen? Wäre der Tod des Helden damit eine pessimistische Zurückweisung der Möglichkeit, die Klimakrise zu meistern? Oder reflektiert Trojanow die Paradoxien einer „littérature engagée“, wenn er einerseits mit seiner Geschichte warnen will, andererseits aber eine äußerst ambivalente Hauptfigur wählt, die eine deutliche Provokation für den Leser darstellt?¹⁴ Darüber hinaus ist der Roman durch kakophonische Zwischenkapitel strukturiert, die ein innovatives poetisches Mittel darstellen. Die unverständlichen Wortfetzen, deren Bedeutung sich der Leser zusammenreimen muss, unterlaufen nicht nur die souveräne Position des Erzählers, sondern sie werfen auch ein kritisches Licht darauf, was wir zuverlässig wissen können und inwieweit die Klimakrise überhaupt angemessen darstellbar ist.

Auch Ian McEwans Klimaroman *Solar* (2010) wählt mit dem übergewichtigen, durch Überkonsum und moralische Rücksichtslosigkeit charakterisierten Michael Beard einen unsympathischen und höchst ambivalenten Protagonisten. Zwar setzt sich Beard als Nobelpreisträger und auf Karriere bedachter Wissenschaftler für ‚grüne‘ Ideen ein und gründet eine Solarenergieanlage in New Mexiko, doch nicht aus Idealismus, sondern rein monetären Gründen.¹⁵ So holen ihn bald seine persönlichen Verstrickungen als Frauenheld und Betrüger ein, da er sich nicht nur die Ergebnisse seines Assistenten zur Photosynthese als Energiequelle unrechtmäßig angeeignet hat, sondern darüber hinaus dessen unglücklichen Tod auf dem Eisbärfell in Beards Haus dem Liebhaber seiner Ehefrau in die Schuhe schiebt. Es ist bemerkenswert, dass die letztlich herkulische Aufgabe eines Umdenkens im Umgang mit den begrenzten natürlichen Ressourcen oft ambivalenten und letztlich scheiternden Figuren zugeordnet wird. Demgemäß zieht sich die Metaphorik von Krankheit, Verfall und Tod durch die literarischen Texte, etwa wenn in *Solar* von einem ‚sick planet‘¹⁶ oder in *EisTau* vom Gletscherforscher als Arzt in einem „Hospiz“¹⁷ die Rede ist.

Interessant ist aber noch ein weiterer Aspekt am Personal in der Umwelt- und Klimawandelliteratur selbst: Es ist auffallend, dass als Träger ökologischer Ideen in den Texten immer wieder Wissenschaftler und (Wissenschafts-)Journalisten, manchmal auch Umweltschützer und Schriftsteller fungieren. Dies ist vielleicht ein Reflex auf die Auffassung, dass die Zusammenarbeit von Kunst und Wissenschaft, von ästhetischer Imagination und wissenschaftlicher Angemessenheit wichtig ist für den erfolgreichen Umgang mit den globalen Herausforderungen der Klimakrise; der künstlerischen Imagination wird eine ‚regenerative Kraft‘ zuer-

¹⁴ Vgl. Goodbody: *Melting Ice and the Paradoxes of Zeno*, S. 100.

¹⁵ Evi Zemanek: *A Dirty Hero's Fight for Clean Energy: Satire, Allegory, and Risk Narrative in Ian McEwan's Solar*. In: *Ecozon@* 3.1 (2012), S. 51-60.

¹⁶ Vgl. Ian McEwan: *Solar*. London: Vintage 2011, S. 204.

¹⁷ Ilija Trojanow: *EisTau*. München: Hanser 2011, S. 89.

kannt.¹⁸ Die Wahl solcher Protagonisten, die für heroisches Handeln freilich kaum prädestiniert sind, setzt aber voraus, dass gerade solchen Berufsgruppen ein repräsentatives intellektuelles und kulturelles Kapital zugesprochen wird.

4. Umwelt- und Klimawandelliteratur

Einleitend wurde bereits angedeutet, dass ökologische Themen heute zu den führenden Diskursen des Zeitgeistes gehören; damit nehmen sie eine ähnliche Rolle ein wie im späten 18. Jahrhundert die Emanzipation des Bürgertums oder im späten 19. Jahrhundert der Sozialdarwinismus. Klima und Klimawandel sind historisch, geographisch, sozial, psychisch und anthropologisch zu deutende Phänomene, die damit eine „imaginative Ressource“ darstellen.¹⁹ So überrascht es nicht, dass sie auch von literarischen Texten aufgegriffen und bearbeitet werden, und damit ein Reflexionsmedium einer bestimmten Bewusstseinslage darstellen:

Climate change thus becomes a mirror into which we can look and see exposed both our individual selves and our collective societies. We can use the stories we tell about climate change – the myths we construct – to rethink the ways in which we connect our cultural, spiritual and material pursuits.²⁰

Es soll in den Aufsätzen dieses Themenheftes aber nicht nur um die Erfassung neuartiger Geschichten gehen, sondern v.a. auch darum herauszufinden, welche Rolle dabei insbesondere die Darstellung der Figuren spielt. Die mediale und literaturgeschichtliche Bandbreite reicht dabei von Renate Rasps Roman *Ein ungeratener Sohn* (1967) über den gescheiterten Erziehungsversuch, einen Jugendlichen einzutopfen und als Baum großzuziehen, bis zu Graphic Novels wie der *Eco Warriors*-Reihe (seit 2009), in denen skrupellose Umweltverbrechen bekämpft werden, wenn auch nicht immer mit einem glücklichen Ende für die Natur.

Es lässt sich nicht allgemein folgern, dass ein literarischer Text in seiner aufklärenden oder warnenden Aussage dann überzeugender ist, wenn der Protagonist scheitert oder durch eine tiefe innere Ambivalenz gekennzeichnet ist. Die in der Einleitung aufgeworfenen Fragen zeigen, dass es hier keine einfachen Antworten gibt und dass für eine Gesamteinschätzung des ökologischen Stellenwertes eines Textes neben der Bewertung der Hauptfigur bzw. der Hauptfiguren immer auch die Verständlichkeit und Überzeugungskraft der dargestellten ökologischen Prob-

¹⁸ Zur Literatur als regenerativer Kraft vgl. Hubert Zapf: *Literatur als kulturelle Ökologie: Zur kulturellen Funktion imaginativer Texte an Beispielen des amerikanischen Romans*. Tübingen: Niemeyer 2002; sowie dessen Einleitung in: Hubert Zapf (Hg.): *Kulturökologie und Literatur. Beiträge zu einem transdisziplinären Paradigma der Literaturwissenschaft*. Heidelberg: Winter 2008, S. 15-44.

¹⁹ Vgl. Goodbody: *Melting Ice and the Paradoxes of Zeno*, S. 95; und Mike Hulme: *Why We Disagree About Climate Change. Understanding Controversy, Inaction and Opportunity*. Cambridge: Cambridge University Press 2009, S. 359.

²⁰ Hulme: *Why We Disagree About Climate Change*, S. 357.

lematik sowie die Einbettung in literarische Konventionen einbezogen werden muss.

5. Anthropozän

Im Unterschied dazu hält der Anthropozän-Diskurs, der in den letzten Jahren auch in Philosophie, Literatur und Kunst eine breite öffentliche Resonanz findet, optimistischere Metaphern bereit. Es ist die Rede vom Menschen als ‚geophysikalischer Kraft‘, der seit dem Neolithikum und verstärkt seit der Industriellen Revolution die Erde so überformt hat, dass die Menschheit nachweisbare Spuren hinterlassen hat, von den geologischen bis zu atmosphärischen Schichten. Die Vorstellung des Anthropozäns als „epoch of our making“²¹ fordert, dass wir bei einer stetig steigenden Weltbevölkerung mit den noch verbleibenden natürlichen Ressourcen äußerst verantwortlich haushalten müssen.²² Der Slogan „the Earth provides enough to satisfy every *man's* needs, but not every *man's* greed“²³ soll dies veranschaulichen. Die Metaphern im Anthropozän-Diskurs betonen eine neuerlich positiv konnotierte Handlungsmacht des Menschen: Es ist vom „Gestalter der Erde“ (Schwägerl) oder vom „Weltgärtner“ die Rede.²⁴ Damit restituiert der Anthropozän-Diskurs eine Handlungsmacht, die in vielen zeitgenössischen umweltschriftlichen Texten jedoch angezweifelt wird. Literarische Werke erkunden stattdessen die enge Wechselbezüglichkeit von Natur, Mensch und Gesellschaft, zumal die Naturgeschichte nicht mehr von menschlichen Eingriffen getrennt gesehen werden kann: Natur ist in großem Maßstab anthropogene Natur, eine vom Menschen überformte, kultivierte Natur. Dies macht auch die Redeweise vom Menschen als ‚geophysikalischer Kraft‘ deutlich. Wenn wir als ‚force‘ agieren und damit nicht mehr die ontologisch klar unterscheidbare, überlegene Spezies sind, wird auch die bisherige Subjekt-Objekt-Dichotomie fundamental in Frage gestellt. Dies führt dazu – darauf hat der Historiker Dipesh Chakrabarty in einem Artikel zur „brute force“ hingewiesen –, dass wir neue ‚mehrgleisige‘ Geschichten, „multiple-track stories“²⁵ entwickeln müssen, in denen das Narrativ von der menschlichen Verantwortung für Umweltgerechtigkeit neben den Geschichten und Repräsentationen von anderen nicht-menschlichen Agenzien tritt. Einen Reflex darauf sehen wir z.B.

²¹ Vgl. James Syvitski: Anthropocene: An Epoch of Our Making. In: *Global Change* 78 (2012), S. 12-15.

²² Vgl. exemplarisch für eine stark wachsende Zahl von Veröffentlichungen: Christian Schwägerl: *Menschenzeit. Zerstören oder gestalten? Wie wir heute die Welt von morgen erschaffen.* München: Goldmann 2012.

²³ Crutzen, Paul J./Schwägerl, Christian: Living in the Anthropocene: Toward a New Global Ethos. In: *Yale Environment* 360 (24.01.2011), <http://e360.yale.edu/feature/living_in_the_anthropocene_toward_a_new_global_ethos/2363/> (zuletzt 25.03.2015).

²⁴ Schnabel, Ulrich/Leinfelder, Reinhold: Wir Weltgärtner. In: *Die Zeit* 3 (2013), S. 32.

²⁵ Chakrabarty, Dipesh: Climate Makes History. In: *IWM Post* [Newsletter des Instituts für die Wissenschaften vom Menschen] 104 (2010), S. 15.

in neueren Texten wie Judith Schalanskys Antibildungsroman *Der Hals der Giraffe* (2011), der Natur- und Menschheitsgeschichte provokativ ineinanderblendet, oder auch Jenny Erpenbecks *Heimsuchung* (2008), in der die geohistorischen Schichten zum Erzähl- und Erinnerungsmodell werden.

6. Zu den einzelnen Beiträgen

Anhand einer Fülle von ‚klassischen‘ Texten besonders der amerikanischen Literatur untersucht HUBERT ZAPF die Bedeutung des Zusammenspiels von menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren. Auch wenn er am Beispiel ausgewählter Werke von Edgar Allan Poe und Herman Melville bis zu Walt Whitman und Don DeLillo eine große Spannweite nicht-menschlicher Agenzien aufzeigen kann, lässt sich für ihn dadurch jedoch nicht die aus Sicht eines posthumanistischen *Material Ecocriticism* gewünschte Auflösung einer anthropozentrischen Perspektive bestätigen.

Zwei literarische Flutkatastrophen stehen im Zentrum des Aufsatzes von JONAS NESSELHAUF: Anhand des Poems *Der eberne Reiter* (1833) von Alexander Puschkin und Émile Zolas Erzählung *L’Inondation* (1875) werden narrative Strategien in der Darstellung der Flut vergleichend analysiert. Dabei wird in beiden Texten die verheerende Macht des Wassers zur handlungsbestimmenden Instanz und stellt damit den Stellenwert des Menschen als der Natur überlegen nicht nur in Frage, sondern rückt die ästhetische Gestaltung nicht-menschlicher Agenzien ins Zentrum.

BERBELI WANNING untersucht einen besonderen Transformationsprozess, der im Roman *Ein ungeratener Sohn* (1967) von Renate Rasp erzählt wird: Der Jugendliche Kuno wird von seinen Eltern eingetopft und soll fortan als Baum leben. Die kulturökologische Lesart zeigt, dass der Text nicht nur den Mensch-Natur-Herrschaftsdiskurs kritisiert, sondern durch das groteske Erziehungsprojekt, das zum Scheitern verurteilt ist, auch die gewaltsamen Disziplinierungspraktiken in den sog. ‚Pflanzschulen‘ offenlegt.

HENNING KONETZKES Aufsatz geht der Frage einer ökologischen Ästhetik im Werk des Schriftstellers Rolf Dieter Brinkmann nach, in dem er die Abkehr von einer anthropozentrischen Perspektive sieht. So zeigt er in der experimentellen Anlage des Gedichtbandes *Westwärts 1&2* (1940-75) auf, wie die exzessive Darstellung des Menschen als sexuelles Wesen diesen in die Nähe des Tieres rückt und interpretiert dabei die Beschränkung auf unmittelbare visuelle Eindrücke in der Lyrik als ein Verzicht auf eine anthropozentristische Perspektive.

Aus der stetig wachsenden Zahl von „Öko-Comics“ stellt CHRISTIAN KLEIN exemplarische Graphic Novels vor, die sich ökologischen Themen widmen. Dabei richtet sich sein Blick auf die Figureninformationen und die Darstellung der handlungsbestimmenden HeldInnen und Agenzien in Beispielen von den *Eco War-*

riors (seit 2009) und dem Zyklus *Carthago* (2007-2014) bis zur französischen Graphic Novel *Animal's* (2009).

AXEL GOODBODY widmet sich in seinem Beitrag dem lange Zeit verpönten Begriff der ‚Heimat‘ als Ort der Interaktion (und Intra-aktion) zwischen Mensch und Natur aus einer posthumanistischen Sicht. Auf Grundlage des *new materialism* von Karen Barad und Jane Bennett untersucht er Jenny Erpenbecks Roman *Heimsuchung* (2008), in dem die handlungsstrukturierende Figur des Gärtners als eine Anthropomorphisierung der Konzepte Natur und Heimat gelesen werden kann.

Danksagung

Dieses Themenheft geht größtenteils auf die Konferenz „Tod des Helden? Figurerdarstellung in der Umwelt- und Klimawandelliteratur“ zurück, die im Rahmen des DFG-Netzwerkes „Ethik und Ästhetik in literarischen Repräsentationen ökologischer Transformationen“ im März 2014 an der Universität Vechta stattfand und von Gabriele Dürbeck und Urte Stobbe organisiert wurde. Für die drei spannenden Konferenztage sei an dieser Stelle den internationalen Gästen, den Mitgliedern des DFG-Netzwerks wie auch der Kommission für Forschung und Nachwuchsförderung der Universität Vechta für die finanzielle Unterstützung ganz herzlich gedankt.

Literatur

- Buell, Lawrence: *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Cambridge, MA: Harvard University Press 1995.
- Chakrabarty, Dipesh: *Climate Makes History*. In: IWM Post [Newsletter des Instituts für die Wissenschaften vom Menschen] 104 (2010), S. 15.
- Crutzen, Paul J.: *Geology of Mankind*. In: *Nature* 415 (2002), S. 23.
- Crutzen, Paul J./Schwägerl, Christian: *Living in the Anthropocene: Toward a New Global Ethos*. In: *Yale Environment* 360 (24.01.2011), <http://e360.yale.edu/feature/living_in_the_anthropocene_toward_a_new_global_ethos/2363/> (zuletzt 25.03.2015).
- Crutzen, Paul J./Stoermer, Eugene F.: *The ‚Anthropocene‘*. In: *Global Change Newsletter* 41 (2000), S. 17-18.
- Delbrück, Hansgerd: *Held*. In: Schweikle, Günther/Schweikle Irmgard (Hg.): *Metzler Literatur-Lexikon. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart: Metzler 1990, S. 192-193.
- Dürbeck, Gabriele: *Ambivalent Characters and fragmented Poetics in Anthropocenic Literature (Max Frisch, Ilija Trojanow)*. In: *The Minnesota Review* 83 (2014), S. 112-121.
- Goodbody, Axel: *Literatur und Ökologie: Zur Einführung*. In: Ders. (Hg.): *Literatur und Ökologie*. Amsterdam: Rodopi 1998.
- Goodbody, Axel: *Melting Ice and the Paradoxes of Zeno. Didactic Impulses and Aesthetic Distanciation in German Climate Change Fiction*. In: *Ecozon@: European Journal of Literature, Culture and Environment* 4.2 (2013), S. 92-102.
- Heise, Ursula K.: *Ecocriticism/Ökokritik*. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 2. überarb. u. erw. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler 2001, S. 128-129.

- Heise, Ursula K.: *Sense of Place, Sense of Planet. The Environmental Imagination of the Global*. Oxford: Oxford University Press 2008.
- Hulme, Mike: *Why We Disagree About Climate Change. Understanding Controversy, Inaction and Opportunity*. Cambridge: Cambridge University Press 2009.
- McEwan, Ian: *Solar*. London: Vintage 2011.
- Platz-Waury, Elke: Figurenkonstellation. In: Fricke, Harald u.a. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 1. Berlin: de Gruyter 1997, S. 591-593.
- Schnabel, Ulrich/Leinfelder, Reinhold: Wir Weltgärtner. In dieser Woche wird in Berlin eine neue erdgeschichtliche Epoche eingeläutet: Das Anthropozän. Der Begriff soll unser Denken verändern. Ein Gespräch mit dem Geobiologen Reinhold Leinfelder. In: *Die Zeit* 3 (2013), S. 32.
- Schwägerl, Christian: *Menschenzeit. Zerstören oder gestalten? Wie wir heute die Welt von morgen erschaffen*. München: Goldmann 2012.
- Syvitski, James: Anthropocene: An Epoch of Our Making. In: *Global Change* 78 (2012), S. 12-15.
- Trojanow, Ilija: *EisTau*. München: Hanser 2011.
- Voss, Dietmar: Heldenkonstruktionen. Zur modernen Entwicklungspsychologie des Heroischen. In: *KulturPoetik* 11.2 (2011), S. 181-202.
- Zapf, Hubert: *Literatur als kulturelle Ökologie: Zur kulturellen Funktion imaginativer Texte an Beispielen des amerikanischen Romans*. Tübingen: Niemeyer 2002.
- Zapf, Hubert: Kulturökologie und Literatur. Ein transdisziplinäres Paradigma der Literaturwissenschaft. In: Ders. (Hg.): *Kulturökologie und Literatur. Beiträge zu einem transdisziplinären Paradigma der Literaturwissenschaft*. Heidelberg: Winter 2008, S. 15-44.
- Zemanek, Evi: Endliches Eis und engagierte Literatur. Ein Gespräch mit Ilija Trojanow über seinen Roman *EisTau* (2011). In: *Literatur für Leser* 3 (2012), S. 189-194.
- Zemanek, Evi: A Dirty Hero's Fight for Clean Energy: Satire, Allegory, and Risk Narrative in Ian McEwan's *Solar*. In: *Ecozon@* 3.1 (2012), S. 51-60.

Hubert Zapf (Augsburg)

Metamorphosen des Helden. Menschliche und nicht-menschliche Akteure in der amerikanischen Literatur

Die Beiträge der Tagung, auf der der vorliegende Band basiert, behandeln zentral den *Response* der Literatur und anderer kultureller Medien auf die mit dem Umwelt- und Klimawandel verbundenen Veränderungen menschlicher Lebensbedingungen im Zeitalter des Anthropozäns (Crutzen/Stoermer), d.h. eines neuen, durch anthropogene Einflüsse bestimmten Erdzeitalters, in dem wir uns gemäß den Erfindern des Begriffs seit Beginn der Industrialisierung befinden, das sich im Zuge der Globalisierung zu einer Weltrisikogesellschaft (Beck) gewandelt hat.¹ Mit diesen tiefgreifenden Veränderungen sind, wie die Einleitung zum vorliegenden Themenheft es formuliert, „die klassischen ‚Helden‘ [...] vor besondere Herausforderungen gestellt“. Insbesondere bleibt zu fragen, ob und inwieweit die Figur des traditionellen Helden fiktionaler Texte angesichts des Umwelt- und Klimawandels sich ebenfalls inhaltlich und ästhetisch verändert und ob in der umweltbezogenen Literatur verstärkt „nicht-menschliche Agenzien zur Darstellung kommen“, die über „die bekannten figuralen Schemata als Entitäten mit den herkömmlichen Subjektvorstellungen“ hinausreichen.²

Ich werde in meinem Beitrag auf diese Fragestellung nicht primär im direkten Bezug auf Umwelt- und Klimaliteratur eingehen, auch weil meine Arbeitsschwerpunkte nicht in diesem Bereich liegen, sondern eher verallgemeinernd einige der produktiven Fragen aufgreifen, die das Thema der Tagung und des vorliegenden Hefts aus literaturwissenschaftlicher Sicht aufwirft: Gibt es die typische Figur des traditionellen literarischen Helden überhaupt als einheitliche Größe, inwieweit ist diese Figur an herkömmliche Subjektvorstellungen gebunden, und inwiefern bedingt sie eine anthropozentrisch fundierte Erzählweise, die angesichts der neuen geo-ökologischen Verhältnisse und insbesondere aus Sicht eines posthumanistischen *Material Ecocriticism* zu überwinden wäre?³ Diese Fragen werde ich hier notwendigerweise nur sehr kurz behandeln können, werde sie aber dennoch zunächst in einen weiter ausgreifenden literaturgeschichtlichen Horizont stellen und danach im konkreteren Blick auf die amerikanische Literatur etwas näher beleuch-

¹ Vgl. Steffen, Will/Grinevald, Jacques/Crutzen, Paul J./McNeill, Joe: The Anthropocene. Conceptual and Historical Perspectives. In: *Philosophical Transactions of the Royal Society*. Vol. 369, Nr. 1938 (2011), S. 842-867.

² Dürbeck, Gabriele/Nesselhauf, Jonas: Figuren und narrative Instanzen in umweltbezogener Literatur – Einleitung zum vorliegenden Themenheft „Helden, ambivalente Protagonisten, nicht-menschliche Agenzien. Zur Figurendarstellung in umweltbezogener Literatur“, S. 3.

³ Vgl. Iovino Serenella/Oppermann, Serpil: *Material Ecocriticism*. Bloomington, In: Indiana University Press 2014.

ten, ehe ich am Schluss dann doch noch kurz auf die Figurendarstellung in der gegenwärtigen Umwelt- und Klimaliteratur zu sprechen komme.

1. Helden in der Literatur

Was ein Held ist, ist nicht von vornherein ausgemacht. Nach einem allgemeinen Vorverständnis könnte man einen Helden – oder eine Heldin, auch wenn die Figur des Helden traditionell männlich besetzt ist – zunächst einmal bezeichnen als eine gesellschaftliche Ausnahmefigur mit besonderen Merkmalen und Fähigkeiten, die zur Identifikationsfigur im kulturellen Imaginären ihrer Gesellschaft wird, indem sie in ihrer Haltung und ihren Handlungen deren wesentliche Werte repräsentiert und so ihre Lebens- und Überlebensoptionen symbolisch steigert. Welche Werte das jeweils sind, ist durchaus historisch und kulturell verschieden. Zwischen den Krieger-Helden klassischer Epik wie Achill, Aeneas, Siegfried, El Cid oder Tamberlaine, den tragisch scheiternden Helden von Shakespeares Dramen wie Richard II., Hamlet oder King Lear, den prometheischen Rebellenfiguren der Romantik wie Miltons Satan, Goethes Faust oder Melvilles Captain Ahab, den ironisch parodierten Antihelden der pikarischen Tradition von Cervantes' Don Quixote über Grimmelshausens Simplicissimus bis zu Huckleberry Finn oder Oskar Matzerath gibt es ein breites Spektrum literarischer Helden und Antihelden, in dem sich repräsentative Handlungsoptionen einer Gesellschaft im Spannungsfeld ihrer zentralen Werte, aber auch ihrer inneren Widersprüche darstellen.

Ob es in dieser diachronen und synchronen Vielfalt literarischer Heldenfiguren eine einheitliche, alle Genres und Kulturen übergreifende Grundfigur und damit verbundene Erzählstruktur gibt, wie Joseph Campbell dies in seiner einflussreichen Studie *The Hero With a Thousand Faces* beschrieben hat, scheint fraglich. Unstrittig ist aber, dass Campbells Konzept, das auf der vergleichenden Untersuchung eines breiten Korpus mythischer Erzählungen unterschiedlichster Kulturen beruht, enorm wirkungsmächtig war und auch die spätere Literatur, insbesondere die Populärkultur und den Film, nachhaltig beeinflusst hat. Dieser Monomythos, wie Campbell ihn nennt, weist die transformative Struktur einer Reise auf, die aus dem Dreischritt von *Exit*, *Transition*, und *Re-entrance* besteht.⁴ Der Held tritt aus der vertrauten Welt heraus in eine unbekanntere Anderswelt, in der er durch das mutige Bestehen von Aufgaben und Bewältigen von Gefahren Erfahrungen gewinnt, die ihn nicht nur als Individuum zu tieferer Selbsterkenntnis führen, sondern zugleich die Gesellschaft als Ganze erneuern. Als Initiations-, Abenteuer- oder Unterweltreise ist diese Struktur in hohem Maß typisch für die traditionelle Konzeption literarischer Helden, die zweifellos verbreitete Bedeutung besitzt und da-

⁴ Vgl. Campbell, Joseph: *The Hero With a Thousand Faces*. Princeton, NJ: Princeton University Press 1949.

mit ein Grundmuster anthropozentrisch-zivilisatorischer Weltaneignung und Selbstermächtigung in die Literatur- und Kulturgeschichte eingeschrieben hat.⁵

Gleichzeitig zeigt aber schon ein kurzer Blick auf die neuere Literaturgeschichte, dass die Geltung dieses Grundmusters zumindest begrenzt ist, wenn es nicht schon von vornherein durch seine individualpsychologische und zugleich anthropologisch-typisierende Zugangsweise an deren wesentlichen Entwicklungen vorbeigeht. Die gebrochenen Figuren etwa in Georg Büchners *Woyzeck*, Herman Melvilles *Bartleby*, Franz Kafkas *Die Verwandlung* oder Samuel Becketts *Waiting for Godot* lassen sich ebenso wenig als Helden im Sinn autonom und autotelisch handelnder Individuen betrachten wie die von der Anonymität ihrer urbanen Milieus aufgesogenen Figuren in Großstadtromanen wie Theodore Dreisers *Sister Carrie*, John Dos Passos' *Manhattan Transfer*, Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* oder Paul Austers *New York Trilogy*. Ähnliches gilt für weibliche Heldenfiguren im Spannungsverhältnis zwischen gesellschaftlicher Fremdbestimmung und prekären Selbstfindungsprozessen, von Charlotte Brontes *Jane Eyre* über Nathaniel Hawthornes *The Scarlet Letter*, Gustave Flauberts *Madame Bovary* und Kate Chopins *The Awakening* bis hin zu Toni Morrisons *Beloved*. Dies trifft ebenso auf Romane der *Gothic Fiction* oder *Science Fiction* zu, in denen einheitliche Charakterkonzeptionen durch Persönlichkeitsspaltung, Doppelgängerfiguren und multiple Formen des dezentrierten Selbst aufgelöst werden, oder noch verstärkt auf die radikal entsubjektivierten Figuren des *Nouveau Roman* und der postmodernen Literatur, die traditionelle Kategorien von Raum, Zeit, Kausalität und Subjekt gezielt aufhebt und zum Spielmaterial selbstreferentieller Zeichenprozesse macht. In der Tat waren der ‚Tod des Subjekts‘, der ‚Tod des Autors‘, der ‚Tod des Helden‘ und das ‚Ende des Romans‘ wiederkehrende Schlagworte in Zeiten von Poststrukturalismus und Diskursanalyse, die teilweise den dekonstruktivistischen Programmen der realen Literaturproduktion entsprachen, teilweise aber auch von neuen Formen postkolonialen und transkulturellen Erzählens im Sinn globaler Literaturkonzepte überholt wurden. Die Literaturgeschichte, so scheint es, hat spätestens seit der literarischen Moderne der Vorstellung eines einheitlichen, selbstbestimmt handelnden und mit Deutungsmacht über sein Leben ausgestatteten individualistischen Helden als Repräsentanten zivilisatorischer Werte entgegengearbeitet und stattdessen eine weit komplexere, die Wechselbeziehung von Mensch und Umwelt einbeziehende Erkundung und ästhetische Verarbeitung der kulturellen Evolution und des Prozesses der Zivilisation betrieben. Diese Wechselbeziehung von Autonomie und Nichtautonomie, von anthropozentrischen und nichtanthropozentrischen Fakto-

⁵ Vgl. Freese, Peter: Die Initiationsreise. Studien zum jugendlichen Helden in der modernen amerikanischen Literatur. Tübingen: Stauffenburg 1998.

ren in der Figuren- und Erzählkonzeption möchte ich im Folgenden im näheren Blick auf die amerikanische Literatur noch etwas differenzierter ausführen.

2. Helden in der amerikanischen Literatur

In der amerikanischen Literatur scheint durch die Bedeutung des *American Dream* als eines nationalen kulturellen Mythos die Nähe zum genannten Monomythos von Campbell zunächst besonders groß zu sein. Der Kern des *American Dream* ist ein individualistischer, er beinhaltet den Glauben an die freie Selbstentfaltung des Menschen als einem autonomen Wesen, wie er im *Selfmademan* als eines von Benjamin Franklin im 18. Jahrhundert grundgelegten, im 19. Jahrhundert popularisierten und seit dem 20. Jahrhundert fest im kulturellen Selbstverständnis verankerten Ideologems enthalten ist. Diese Vorstellung geht einher mit einem scheinbar ungebrochenen Glauben an die ‚Machbarkeit‘ der Welt und den ökonomischen und technisch-wissenschaftlichen Fortschritt als Bedingung wie als Ergebnis einer solchen autonomen individualistischen Selbstverwirklichung. Gleichzeitig hat der *American Dream* aber, wie zu Recht gesagt worden ist⁶, auch eine andere, ökologische Seite, die zwar weniger wirkungsmächtig ist, aber doch als eine alternative Tradition des affirmativen Bezugs auf Natur und vorzivilisatorische Wildnis von Anfang an Teil des amerikanischen Selbstverständnisses war, wie dies etwa in Perry Millers Begriff von Amerika als „Nature’s Nation“ deutlich wird, die sich gegenüber dem dekadenten und überzivilisierten Europa als neue, natürlichere und naturnähere Form menschlicher Zivilisation darstellte.⁷

Der Bezug zwischen Zivilisation und Natur ist denn auch für die amerikanische Literatur in besonderer Weise charakteristisch, und hieraus ergibt sich dann bereits im 19. Jahrhundert, zur Zeit der ersten großen Blüte der amerikanischen Literatur in der so genannten *American Renaissance*, eine kritische Perspektive auf Naturausbeutung und die ethisch-ökologische Kehrseite bedingungslosen ökonomisch-technischen Fortschrittsglaubens. Wichtige Texte der amerikanischen Literatur, auch jenseits von Henry David Thoreaus *Walden* und der sich daraus entwickelnden, ungemein reichen Tradition des amerikanischen *Nature Writing*, können von hier aus als kulturökologische Gegenmodelle zur individualistisch-technozentrischen Variante des *American Dream* gedeutet werden, in denen Heldenfiguren nicht nur kritisch hinterfragt und auf die vielfältigen Wechselwirkungen zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Lebensbedingungen geöffnet werden, sondern die auch als Möglichkeitsfeld und Grenze zivilisatorischer Selbstentwürfe erscheinen. Die beanspruchte Autonomie des Subjekts zeigt sich immer wieder in

⁶ Vgl. Döhn, Uwe: Die verborgene Utopie: Das ökologische Motiv im amerikanischen Traum. Frankfurt a.M.: Nexus 1983.

⁷ Vgl. Miller, Perry: *Nature’s Nation*. Cambridge, MA: Belknap Press 1967.

ihrer Nichtautonomie, die vermeintliche Handlungskontrolle der menschlichen Akteure wird unterlaufen, ja dementiert durch die Präsenz und Wirkungsmächtigkeit nicht-menschlicher Akteure und Aktanten.

3. Metamorphosen des Helden: Menschliche und nicht-menschliche Akteure in der amerikanischen Literatur

Ich möchte dies zunächst an einschlägigen Beispielen der *American Renaissance* zeigen, in der der Einfluss romantischer und damit auch vermeintlich individualistischer Konzeptionen auf die Literatur besonders stark war, an denen aber gerade die beschriebene radikale Infragestellung individueller und anthropozentrischer Autonomie durch die handlungs- und erzählbestimmende Rolle nicht-menschlicher Akteure deutlich wird. Das erste Beispiel ist eine bekannte Kurzgeschichte, Edgar Allan Poes *The Masque of the Red Death*. In der Erzählung gibt es zwei ‚Helden‘ – den menschlichen Protagonisten Prince Prospero, der sich vor der im Land wütenden Pest auf sein Schloss zurückzieht, das gegen die Außenwelt abgeriegelt ist und in dem er luxuriöse Feste feiert, gewissermaßen als einem Mikrokosmos des amerikanischen *Pursuit of Happiness*, und seinen nicht-menschlichen oder über-menschlichen Antagonisten, den Red Death selbst, der als Maske mit den schaurigen Krankheitssymptomen der Pest unter den Gästen auftaucht. In der Konfrontation mit dem Prinzen erweist der Red Death sich letztendlich als Gespenst und leere Hülle, als symbolischer Aktant des kulturell Ausgegrenzten, der die soziale wie anthropozentrische Exklusionsmacht von Prince Prospero durch die überlegene Macht einer universalen, Leben und Tod übergreifenden Konnektivität allen Seins übersteigt. Doch Prospero und der Red Death sind nicht nur als Kontraste gezeichnet – sie werden auch deutlich parallelisiert, etwa durch äußere Ähnlichkeiten wie die Farbe Rot, von der die Stirn des erzürnten Prospero gezeichnet ist. Der Rote Tod ist in dieser Sicht eine Metamorphose von Prospero selbst, seines eigenen verdrängten Wissens um die Zusammengehörigkeit zwischen Innenwelt und Außenwelt, Leben und Tod. Als Architekt des Schlosses hat er dieses unbewusste Wissen selbst schon in das mysteriöse siebte Zimmer hineingebaut, das in seiner schwarzen Wandverkleidung und den roten Fenstern mit dem Motiv des Roten Todes korreliert und in dem sich die Klimax der Handlung vollzieht, die zugleich die Handlungssohnmacht des Helden als ein menschlicher Akteur besiegelt. Das Ende der erzählten Welt ist zugleich das Ende der Erzählung als narrativer Akt. Die Kategorien von Raum, Zeit, Handlung und Figur lösen sich auf in einer „infinite connectivity of everything with everything else“, einer düsteren Apokalypse der Zivilisation, die eher Timothy Mortons „dark ecology“ als einem naiv-affirmativen ökologischen Denken entspricht: „And the life of the ebony clock went out with that of the last of the gay. And the flames of the tripods expi-

red. And Darkness and Decay and the Red Death held illimitable dominion over all.“⁸

Nun könnte man sagen, dieser gewissermaßen virologische Gegendiskurs zur fortschrittsgläubigen Selbstimmunisierung der amerikanischen Zivilisation sei vielleicht typisch für Edgar Allan Poe, der die dunkle Kehrseite des *American Dream* und die unbewussten Abgründe des amerikanischen *Selfmademan* zum Thema seiner von Doppelgängern, gespaltenen Persönlichkeiten, unzuverlässigen Erzählern und unkontrollierbaren Handlungsverläufen gekennzeichneten *Gothic Fiction* machte. Doch dieses Gegen- und Miteinander von Selbst- und Fremdbestimmung, von menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren bis hin zu deren Vermischung oder gegenseitiger Metamorphose gilt, wenn auch in je unterschiedlicher Ausprägung, durchaus auch für andere wichtige Autoren der Zeit. So steht in Hawthornes Roman *The Marble Faun* ein italienischer Aristokrat im Mittelpunkt, der wie eine Reinkarnation der antiken Skulptur eines Fauns von Praxiteles aussieht und so eine liminale Figur nicht nur zwischen Kunst und Leben, sondern zwischen Mensch und nicht-menschlicher Natur darstellt, deren Wechselbeziehung zur Grundlage des Plots und der Figurenbeziehungen wird.

In Melvilles *Moby Dick* ist der weiße Wal nicht nur handlungsbestimmender Akteur als übermächtiger Gegenspieler von Captain Ahab, der diesen am Ende mitsamt dem Schiff und seiner Crew in die Tiefe des Meers reißt, sondern auch Mitspieler des Erzählers Ishmael. Durch seine empathetische Imagination wird dieser in die Metamorphosen des Lebens hineingezogen, die ihm auf seiner Seereise begegnen. Bereits bei seinem Aufbruch wird Ishmaels Seefahrt als Unterweltreise in die Tiefen jenes „ungraspable phantom of life“ konnotiert, das sowohl das Meer als auch seine gigantische Kreatur Moby Dick repräsentieren: „The flood-gates of the wonderworld swung open, and in the wild conceits that swayed me to my purpose, two and two there floated into my innermost soul, endless processions of the whale and, mid most of them all, one grand hooded phantom, like a snow hill in the air.“⁹ Die Begegnung mit dem Anderen des Wals ist zugleich die Selbstüberschreitung des Erzählers als individuelle anthropozentrische Figur, eine „Intra-Aktion“, wie Karen Barad es nennt,¹⁰ zwischen untrennbaren inneren und äußeren, materiellen und geistigen, kulturellen und naturhaften Kräften im Medium einer fluiden Imagination, in der Chaos und Ordnung, Bewegung und Ruhe, Fließen und Erstarrung, das Eine und seine Verdopplungen stets wechselnde und

⁸ Poe, Edgar Allan: *The Masque of the Red Death*. In: Auden, W.H. (Hg.): *Selected Prose, Poetry, and Eureka*. New York: Holt, Reinhardt and Winston 1950, S. 124-130, hier S. 130.

⁹ Melville, Herman: *Moby-Dick or The Whale*. Hg. v. Alfred Kazin. Boston, MA: Riverside 1956, S. 26f.

¹⁰ Vgl. Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham, NC: Duke University Press 2007. Siehe zu Barads ‚Agentiellem Realismus‘ auch den Beitrag von Axel Goodbody in diesem Heft.

doch sich wiederholende Verbindungen eingehen. Der Erzählprozess des Romans wird als Annäherung an ein verborgenes Lebenszentrum imaginiert, das die narrative Energie des Textes als dieselbe Kraft erweist, die den Gestalten und Metamorphosen des Wals zugrunde liegt.

Nicht im monumentalen, sondern im persönlichen und zugleich allgemeinem menschlichen Maßstab individueller Grenzerfahrungen lässt sich bei Emily Dickinson ebenfalls diese Selbstüberschreitung des anthropozentrischen Subjekts durch die Ko-Präsenz nicht-menschlicher Akteure beobachten, die als wesentlich sowohl für die existentielle Erfahrung selbst wie für deren poetologische Bedeutung gesehen wird. Begegnungen mit Schlangen, Vögeln, Würmern oder Fliegen werden zur Erfahrung der unhintergehbaren Koexistenz des Menschen mit anderen Kreaturen, die teilweise durchaus positiv konnotiert ist, teilweise aber wiederum auch die irritierende Erfahrung von Dissonanz und radikaler Fremdheit impliziert. Eine solche Irritation zeigt sich etwa in Dickinsons Gedicht *I heard a Fly Buzz When I Died*, in dem das Surren einer Fliege die metaphysische Heilserwartung der todesnahen Sprecherin durchbricht und auf die kreatürliche Existenz und Materialität ihres Körpers zurückholt.

Aber auch bei Walt Whitman, in dessen Dichtung der Sprecher auf den ersten Blick als Inkarnation des individualistischen amerikanischen Selbst erscheinen mag, geht es bei näherem Hinsehen vielmehr um ökologische Prozesse der Vielfalt, Wechselwirkung und Metamorphose, in die das Individuum eingebunden ist. Sein *Song of Myself* beginnt zwar als Hymne an das Ich, aber er weitet sich sogleich aus auf das „you“ und auf die geteilte materielle Welt als Bedingung personaler und interpersonaler Existenz: „I sing myself, and celebrate myself, and what I assume you shall assume, for every atom belonging to me as good belongs to you.“¹¹ Die Interaktion mit dem Du und der Welt lässt sich wiederum zugleich als „Intra-Aktion“ sehen, in der Materie und Geist, Natur und Kultur, Konnektivität und Individualität von der atomaren Mikro- bis zur kosmischen Makroebene unaufhebbar miteinander verwoben sind. Ein zentrales Medium dieser multiplen Verbindungen bei Whitman ist das Gras, das in vielerlei Gestalten den Text durchzieht und autopoetische Bedeutung als Agens einer fortwährenden komplexen Emergenz und Metamorphose gewinnt. Diese erfasst auch den Sprecher selbst, wenn er sich am Ende in das Gras und seine verschiedenen Inkarnationen im Text wie im Leben verwandelt. „I bequeath myself to the dirt to grow from the grass I love, / If you want me again, look for me under your bootsoles.“¹²

In der Zeit des Realismus und Naturalismus wird diese hier positiv gewendete Erfahrung der Nichtautonomie des Subjekts und Helden vor allem an gesell-

¹¹ Whitman, Walt: *Leaves of Grass and Selected Prose*. Hg. v. John A. Kouwenhoven. New York: Modern Library 1950, S. 23.

¹² Ebd., S. 75.

schaftlichen und ökonomischen Prozessen einer sich beschleunigenden Modernisierung herausgestellt. Der Mythos des Helden als autonom handelndem Subjekt wird kritisch thematisiert, etwa in Stephen Cranes Bürgerkriegsroman *The Red Badge of Courage*, in dem der Protagonist nur aus Versehen und aus einem Missverständnis heraus zum Helden wird, da er seine als Tapferkeitszeichen missdeutete Kopfwunde nicht im Kampf, sondern beim Versuch der Desertion erlitten hat. Wie die anderen Figuren ist er vielmehr Teil eines sinnlos und unkontrollierbar gewordenen Kriegsgeschehens, dessen Übermacht im doppelten Bild von Maschine und Monster für diese vom Menschen in Gang gesetzte, von ihm aber nicht mehr beherrschbare zerstörerische Dynamik ausgedrückt ist.

In der literarischen Moderne ist sogar in Fitzgeralds Roman *The Great Gatsby* – dem Roman des *American Dream* – die letztlich hervortretende Nichtautonomie der Hauptfigur die wesentliche Erfahrung, die vermittelt wird. Dies wird am Ende nicht nur im Scheitern Gatsbys an den ökonomisch-gesellschaftlichen Strukturen deutlich, mit deren Hilfe er seinen Erfolg geplant hat und deren destruktive Kehrseite im *wasteland-setting* des *Valley of the Ashes* unterschwellig stets präsent ist, sondern generell in der Unverfügbarkeit von Zeit und Raum für menschliche Handlungsentwürfe, wie der Schluss des Romans noch einmal herausstellt: „So we beat on, boats against the current, borne back ceaselessly into the past.“¹³ Gatsbys zentrale Behauptung, Zeit sei wiederholbar, wird hier widerlegt durch die Einbindung seines Lebensentwurfs in ein anthropozentrisches Bemühen um die Zukunft, das durch die übergreifende Macht der Zeit und die Bildlichkeit des Meers aus einem größeren, nichtanthropozentrischen Horizont perspektiviert wird.

Dies gilt verstärkt für Autoren und Autorinnen, bei denen ohnehin die relationale Komplexität menschlicher Ko-Existenz mit ihrer Umwelt statt der vermeintlichen Individualität von Figuren im Vordergrund steht – so etwa in den Romanen William Faulkners wie *The Sound and the Fury*, in dessen erstem Kapitel die unbewussten Assoziationen eines psychisch traumatisierten, der Sprache nicht mächtigen Ich-Erzählers eine primär emotionale und intensiv körperliche Verbindung fragmentarischer Szenen und Aktanten herstellen und dadurch die Dezentrierung und Fremdbestimmung der Figuren in den verselbständigten Automatismen einer biophoben Südstaatengesellschaft spiegeln; oder später im 20. Jahrhundert in Don DeLillos *Underworld*, in dem der Müll, insbesondere auch der Atommüll, zur textbeherrschenden Größe wird, die nicht nur vielfältige Handlungsstränge bestimmt, sondern auch die ästhetische Gestalt des Romans als postmoderner Form von *Waste Art* als narrative Manifestation eines über die handelnden Figuren hinausgehenden nicht-menschlichen Agens prägt. Ähnlich wird in

¹³ Fitzgerald, F. Scott: *The Great Gatsby*. Harmondsworth: Penguin 1974, S. 188.

Romanen der *Native Americans* wie Leslie Marmon Silkos *Ceremony* individuelles Handeln im Angesicht der Massenvernichtungskriege der Moderne, insbesondere der Atombombe, in der Überblendung mit mythopoetischen Traditionen indigenen Geschichtenerzählens in größere, sowohl lokale wie globale ethisch-ökologische Zusammenhänge gerückt. Überhaupt ist die Tricksterfigur indigener Literaturen ein Beispiel für die paradoxe Mischung von Autonomie und Nichtautonomie als handlungsbestimmender Erzählinstanz sowie für die metamorphotische Wandelbarkeit der Heldenfigur zwischen verschiedenen Gestalten der materiellen und geistigen Welt. Andererseits gibt es auch im Hinblick auf die technische Evolution der Gesellschaft die Mischfiguren der Frankensteins, der Cyborgs und Androiden, deren Ursprünge, wie u.a. Klaus Benesch gezeigt hat, ebenfalls schon im 19. Jahrhundert liegen und die die posthumanen Szenarien von unzähligen Science Fiction- und Fantasy-Romanen bevölkern.

Viele weitere Beispiele ließen sich anfügen. Das Argument, um das es hier geht, dürfte deutlich geworden sein: Bereits seit ihren Anfängen hat die amerikanische Literatur die Versuche einer Autonomisierung der Kultur und des menschlichen Subjekts immer wieder unterlaufen und in ihrer Nichtautonomie herausgestellt, womit sie sich in ihren ästhetischen Prozessen wesentlich als Gegendiskurs zum *American Dream* entfaltet hat. Damit werden zugleich nicht-menschliche Akteure oder Agenzien in die narrative und figurale Konzeption einbezogen und mit menschlichen Figuren und Handlungsabsichten verbunden und vermischt. Diese Kräfte der Nichtautonomie und Entsubjektivierung, die als Bedingungen menschlicher Existenz thematisiert werden, sind wie gesehen einerseits im Bereich der nicht-menschlichen Natur, andererseits in den vom Menschen selbst hervorgebrachten Strukturen der Zivilisation verortet.

4. Figurendarstellung in der Umwelt- und Klimaliteratur

Zum Ende komme ich auf die eigentliche Themenstellung des Themenheftes zurück, nämlich auf mögliche Veränderungen der Figuren-, Handlungs- und Erzählkonzeptionen der Literatur angesichts der Klima- und Umweltthematik und ihrer spezifischen Herausforderungen. Angesichts der dargelegten literaturgeschichtlichen und -ästhetischen Tradition dürfte es dabei zunächst einmal ratsam sein, nicht von vornherein und zu sehr von einer radikal neuen und singulär anderen Ästhetik der Texte und Konzeption der Figuren auszugehen, sondern diese Tradition in die Erforschung der emergenten Merkmale von Klima- und Umweltliteratur einzubeziehen. Die in der Literatur offenbar immer wieder aufgeworfene Frage des Verhältnisses von anthropozentrischen und nichtanthropozentrischen Faktoren in der Konzeption menschlicher Identität und menschlichen Handelns stellt sich im Blick auf die Klimaliteratur in besonderer, aber keineswegs eindeutiger

Weise. Die Aufwertung des Nichtanthropozentrischen und die umweltbewusste Entmachtung des Helden als autonomes Subjekt, wie ich zu skizzieren versucht habe, kann zum einen an eine kulturökologische Funktionsgeschichte der Literatur anknüpfen, die auch für explizite Klima- und Umweltliteratur ein vorgängiges und, wie ich meine, unhintergebares narratives und ästhetisches Potential bereitstellt. Die literarische Darstellung des Klimawandels ist in dieser Sicht eine neue, ins Globale gewendete Form jenes Wissens um die unkontrollierbaren Folgen menschlich-zivilisatorischer Selbstermächtigung, die bereits in literarischen Figuren und Erzählmustern wie dem Golem, wie Faust oder Frankenstein bis hin zu verschiedensten Formen der Science Fiction angelegt ist.

Zum anderen hat diese Aufwertung des Nichtanthropozentrischen aber auch ihre Grenzen durch den Umstand, dass dessen literarische Darstellung bei aller Selbstüberschreitung, Dezentrierung und Fragmentierung einer anthropozentrischen Perspektive unaufhebbar an diese gebunden bleibt. Dies gilt für die thematische, handlungsmäßige, figurale, narrative und ästhetische Ebene der Texte und der Sprache, die zwar, wie etwa Gernot Böhme in seiner ökologischen Ästhetik gezeigt hat, die Interdependenz zwischen Mensch und Umwelt, Geist und Materie als Medium in sich tragen und stets neu verhandeln, die aber grundsätzlich in den Akten der Selektion, der sinnlichen Perzeption, der figuralen Wahrnehmung, der imaginativen Handlungsvollzüge und der ethischen Bewertungsvorgänge an anthropozentrische Kategorien gebunden bleiben.

Bei der gegenwärtigen Debatte um den Klimawandel stellt sich dieses Problem noch einmal in zugespitzter und in sich widersprüchlicher Form. Es geht ja gerade darum, dass die eingetretenen, zunehmend bedrohlichen Umweltveränderungen *anthropogene* Ursachen haben, d.h. um die Folgen menschlichen Eingreifens in ein vorher und unabhängig von diesen Einflüssen bestehendes, wie auch immer dynamisches und turbulentes, aber doch in prekärer Balance befindliches Ökosystem der Erde, dessen angenommenes Funktionieren den Ausgangspunkt der beobachteten Klimaveränderungen, aber auch den Maßstab für mögliche Gegenmaßnahmen im Sinn einer Abwendung der denkbaren größtmöglichen Zukunftskatastrophen darstellt. Bei aller Betonung des unaufhebbaren Zusammenwirkens zwischen materiellen und kulturellen, anthropozentrischen und nichtanthropozentrischen Faktoren, wie es insbesondere der *Material Ecocriticism* postuliert, ist daher dennoch und gerade im Klimawandel-Diskurs eine *Unterscheidung* zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren und Agenzien, und damit zusammenhängend zwischen Natur und Kultur implizit vorausgesetzt. Per definitionem sind Mensch und Kultur für die anthropogenen Ursachen des Klimawandels verantwortlich, die gerade nicht durch natürliche Prozesse verursacht sind, sondern erst durch das Eingreifen des Menschen in diese Abläufe, auch wenn die dadurch entstandenen Phänomene die Handlungsmacht des Menschen über-

steigen und sein Überleben gefährden. Dies ist auch der Unterschied, der immer wieder etwa zwischen Wetterereignissen und Klimawandel gemacht wird.

Stellt also die Literatur bereits vor der Phase von Klimawandel und Anthropozän die Grenzen menschlicher Autonomie heraus und verhandelt Nichtautonomie wie auch Ko-Existenz mit nicht-menschlichen Akteuren, so ist umgekehrt für die Klimaliteratur anzunehmen, dass sie sich nicht allein auf die Relevanz nicht-menschlicher Akteure und Agenzien verlassen kann. Vielmehr bleibt die verstärkte Einbeziehung nichtanthropozentrischer Faktoren in die Thematik und Ästhetik der Texte dennoch, wie ich meine, notwendigerweise mit einem anderen, anthropozentrischen Pol verbunden, der sich auch auf die Figuren-, Handlungs- und Erzählkonzeption auswirkt. Betrachtet man so unterschiedliche Beispiele wie Max Frischs *Der Mensch erscheint im Holozän*, T.C. Boyles *A Friend of the Earth*, Frank Schätzing's *Der Schwarm*, Margaret Atwoods *Oryx and Crake* und *The Year of the Flood*, Cormac McCarthys *The Road*, Ian McEwans *Solar* oder Ilija Trojanows *EisTau*, so lässt sich beobachten, dass zwar nicht-menschliche Prozesse eine wichtige handlungsbestimmende Rolle einnehmen (sintflutartige Regenfälle, mutierte Meereswesen, genetisch veränderte Organismen und Agenzien, apokalyptische Umweltschäden, polare Eisschmelze) und dass auch ästhetische Prozesse von diesen Faktoren beeinflusst sind – wie etwa die Desintegration des Erzählers und seine mentale Metamorphose zur amphibischen Lebensform des Salamanders bei Frisch, die Aufwertung der Yrr zur handlungsbestimmenden Macht bei Schätzing, die posthumane Dezentrierung des Plots bei Atwood, die endlosen Repetitionschleifen von Sprache und Handeln bei McCarthy, oder die Durchbrechung personaler Erzählung durch kryptographisch-chaotische Zwischenkapitel bei Trojanow. Dennoch bleiben handelnde, interpretierende und ihr Überleben organisierende Menschen als Orientierungsfiguren erhalten, die sowohl die Ereignisse in der erzählten Welt wie die Interaktion mit den Lesern wesentlich mitgestalten und vermitteln – Herr Geiser in Frischs *Holozän*, der auf die zunehmende äußere und innere Desintegration gleichwohl mit verzweifelter improvisatorischer Kreativität reagiert; der desillusionierte Umweltaktivist Ty Tierwater in Boyles *A Friend of the Earth*, der sich dem am Ende auftauchenden jungen Mädchen mit dem Satz vorstellt: „And I'm a human being“¹⁴, mit dem der Roman endet, wobei er sich freilich zugleich in ironische Parallele zu dem domestizierten Fuchs setzt, den er sich zur Bewahrung der bedrohten Artenvielfalt als Haustier hält; der Biologe Sigur Johanson und andere Wissenschaftler in Schätzing's *Schwarm*, die angesichts des bedrohlichen Aufruhrs der beschädigten Natur eine ethisch-ökologische Alternative gegenüber den Vertretern eines radikalen politisch-ökonomischen Anthropozentrismus verkörpern; oder die Hauptfigur Jimmy in Atwoods *Oryx and Crake*,

¹⁴ Boyle, T.C.: *A Friend of the Earth*. New York: Viking 2000, S. 271.

durch dessen Reflexion und erinnerndes Bewusstsein die Erzählung, auch in ihren Brüchen und Zeitsprüngen, wesentlich getragen wird; der Vater in McCarthys *The Road*, der bedingungslos sein Kind beschützt und dessen Überleben in einer post-apokalyptischen Toteskultur ermöglicht; oder der desillusionierte Glaziologe Zeno in Trojanows *EisTau*, der den Mangel an Einsicht in die Dramatik des Klimawandels beklagt, aber sich auf die Rolle des Touristenführers in die Antarktis zurückzieht, ehe er am Ende das Kreuzfahrtschiff kapert und Selbstmord begeht, um ein Fanal zu setzen.

In all diesen Fällen wird ein durchaus widersprüchliches Beziehungs- und Spannungsverhältnis zwischen Figur und Leser aufgebaut, dessen letztendlich zutage tretende Offenheit und ethische Unbestimmtheit der Komplexität, aber auch der Dringlichkeit der Problematik entspricht, mit der die Texte auf die Herausforderungen des Klima- und Umweltwandels antworten. Noch in der extremen Auslotung der Bedrohung, die eine blind anthropozentrische Weltansicht für das Überleben des Menschen und des Ökosystems der Erde bedeutet, bleibt also die Konzeption von Handlung und Figuren in der Umwelt- und Klimaliteratur, auch in ihrem verstärkten Fokus auf materielle Prozesse und nicht-menschliche Agenzien, dennoch an eine im weiteren Sinn anthropozentrische Perspektive gebunden, auch wenn diese Perspektive mit Serenella Iovino als paradox im Sinn eines „non-anthropocentric humanism“ beschreibbar ist.¹⁵ Gerade diese im Anthropozän noch gesteigerte Paradoxie ist es, die der Forschung zur gegenwärtigen Umwelt- und Klimaliteratur besonders produktive Fragestellungen eröffnen dürfte.

Literatur

- Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham, NC: Duke University Press 2007.
- Benesch, Klaus. *Romantic Cyborgs: Authorship and Technology in the American Renaissance*. Amherst, MA: University of Massachusetts Press 2002.
- Böhme, Gernot: *Für eine ökologische Naturästhetik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989.
- Boyle, T.C.: *A Friend of the Earth*. New York: Viking 2000.
- Campbell, Joseph: *The Hero With a Thousand Faces*. Princeton, NJ: Princeton University Press 1949.
- Döhn, Uwe: *Die verborgene Utopie: Das ökologische Motiv im amerikanischen Traum*. Frankfurt a.M.: Nexus 1983.
- Dürbeck, Gabriele/Nesselhauf, Jonas: *Figuren und narrative Instanzen in umwelt-bezogener Literatur – eine Einführung*. Einleitung zum Themenheft „Helden, ambivalente Protagonisten,

¹⁵ Vgl. Iovino, Serenella: *Ecocriticism and Non-Anthropocentric Humanism: Reflections on Local Natures and Global Responsibilities*. In: Volkmann, Lauenz/Grimm, Nancy/Detmers, Ines/Thomson, Katrin (Hg.): *Local Natures, Global Responsibilities. Ecocritical Perspectives on the New English Literatures*. Amsterdam: Rodopi 2010, S. 29-53.

- nicht-menschliche Agenzien. Zur Figurendarstellung in umweltbezogener Literatur.“ In: *Komparatistik Online 2* (2015), S. 1-11.
- Fitzgerald, F. Scott: *The Great Gatsby*. Harmondsworth: Penguin 1974.
- Freese, Peter: *Die Initiationsreise. Studien zum jugendlichen Helden in der modernen amerikanischen Literatur*. Tübingen: Stauffenburg 1998.
- Iovino, Serenella: *Ecocriticism and Non-Anthropocentric Humanism: Reflections on Local Natures and Global Responsibilities*. In: Volkmann, Laurenz/Grimm, Nancy/Detmers, Ines/Thomson, Katrin (Hg.): *Local Natures, Global Responsibilities. Ecocritical Perspectives on the New English Literatures*. Amsterdam: Rodopi 2010, S. 29-53.
- Iovino, Serenella/Oppermann, Serpil: *Material Ecocriticism*. Bloomington, In: Indiana University Press 2014.
- Melville, Herman: *Moby-Dick or The Whale*. Hg. v. Alfred Kazin. Boston, MA: Riverside 1956.
- Miller, Perry: *Nature's Nation*. Cambridge, MA: Belknap Press 1967.
- Poe, Edgar Allan: *The Masque of the Red Death*. In: Auden, W.H. (Hg.): *Selected Prose, Poetry, and Eureka*. New York: Holt, Reinhardt and Winston 1950, S. 124-130.
- Schwarz, Heike: *Beware of the Other Side: Multiple Personality Disorder and Dissociative Identity Disorder in American Fiction*. *American Culture Studies*. Bielefeld: Transcript 2013.
- Steffen, Will/Grinevald, Jacques/Crutzen, Paul J./McNeill, Joe: *The Anthropocene. Conceptual and Historical Perspectives*. In: *Philosophical Transactions of the Royal Society* 369 (2011), Nr. 1938, S. 842-867.
- Whitman, Walt: *Leaves of Grass and Selected Prose*. Hg. v. John A. Kouwenhoven. New York: Modern Library 1950.
- Zapf, Hubert: *Creative Matter and Creative Mind. Cultural Ecology and Literary Creativity*. In: Iovino, Serenella/Oppermann, Serpil (Hg.): *Material Ecocriticism*. Bloomington, In: Indiana University Press 2014, S. 51-66.

Jonas Nesselhauf (Vechta)

„Que d'eau! Que d'eau!“ – Narrative Strategien literarischer Überflutungen bei Puschkin und Zola

1. Flüssige Helden

Die programmatische Frage nach dem ‚Tod des Helden‘ mag eine durchaus ambivalente Antwort nach sich ziehen – etwas zugespitzt: Der Protagonist als gesellschaftlich-durchschnittlicher ‚Jedermann‘ mit Namen Harry Angstrom, Ulrich oder Nick Adam ist in der Post- und Metamoderne vielleicht ebenso selten geworden wie der Typus des klassischen Superhelden mit übernatürlichen Fähigkeiten und Kräften. Dafür ist dieser Platz in der Prosaliteratur aber längst auch auf organische oder androide ‚Wesen‘ und tote Kreaturen übergegangen, und selbst unbelebte Agenzien werden zur Hauptfigur oder sogar Erzählinstanz.¹ In Orhan Pamuks multiperspektivischem Kriminalroman *Benim Adım Kırmızı* (*Rot ist mein Name*, 1998) etwa, in dem neben Tieren und dem Tod auch die titelgebende Farbe zu Wort kommt, oder in Frank Schätzing's Ökothriller *Der Schwarm* (2004), wenn Wissenschaftler mit den schleimigen, aber intelligenten Yrr-Einzellern kommunizieren und sogar einen globalen ‚Waffenstillstand‘ aushandeln.

Eine solche Erweiterung des Subjektstatus auf Naturphänomene wird damit dem Zeitalter des Anthropozäns² gerecht, lässt sich aber, um beim Beispiel des Meeres zu bleiben, in der Literatur nicht erst vor dem Hintergrund des globalen Klimawandels finden.³ Vielmehr kommt dem Ozean in unzähligen Texten eine elementare Rolle innerhalb der Diegese zu, teilweise sogar *für* die Erzählung. So ist die See etwa in Kate Chopin's *The Awakening* (1899) einer menschlichen Figur (mindestens) gleichbedeutend; sie übt eine faszinierende Anziehungskraft auf die

¹ Zuvor war dies wohl vorwiegend aus (den ohnehin systemeigenen Konventionen unterworfenen) Kurzprosaformen wie Fabeln (etwa „Die Eiche und das Schilfrohr“; vgl. Äsop: Fabeln. Stuttgart: Reclam 2005, S. 73) und Märchen (wie „Der getreue Gevatter Sperling“; vgl. Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm: Kinder- und Hausmärchen. Stuttgart: Reclam 2007, S. 16f.), sowie der Science Fiction bekannt.

² Der Begriff „Anthropocene“ wurde in den 1980er Jahren vom Ökologen Eugene F. Stoermer geprägt und vom niederländischen Klimaforscher und Nobelpreisträger Paul Crutzen in seinem Artikel in der renommierten Zeitschrift *Nature* ausgearbeitet; vgl. Crutzen, Paul J.: *Geology of Mankind*. In: *Nature* 415 (2002), S. 23. Vgl. dazu aus deutscher Forschungsperspektive vor allem den Sammelband *Das Raumschiff Erde hat keinen Notausgang*. Berlin: Suhrkamp 2011, sowie den Band von Eckart Ehlers: *Das Anthropozän. Die Erde im Zeitalter des Menschen*. Darmstadt: WBG 2008.

³ Eine ökokritische Perspektive auf das Verhältnis von Wasser und Literatur allgemein findet sich im Aufsatz von Claudia Schmitt: *Wasser Schreiben – Wasser Lesen. Versuch einer transmedial ökologischen Perspektive*. In: *Jahrbuch für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft* 2013, S. 79-90, hier S. 79.

Protagonistin Edna Pontellier aus und treibt sie am Ende schließlich auch zum finalen Gang ins Wasser.⁴

Das Meer ist ohnehin eine stete Gefahr für den Menschen: Die (in präkartografischer Zeit von Entdeckern besonders gefürchtete) Weite und Tiefe des Ozeans – als vielzitiertes „l’infini vivant“⁵ – ist dabei genauso unberechenbar und erschreckend wie plötzlich aufkommende Wetterphänomene oder sogar ‚Seeungeheuer‘. Und während der Ozean für Fischer und Walfänger vom ‚alten Mann‘ Santiago bis zum einbeinigen Kapitän Ahab der Schauplatz eines existentiellen Kampfs zwischen Mensch und Tier darstellt, waren Seefahrer von Odysseus bis Arthur Gordon Pym stets den Naturkräften auf hoher See ausgesetzt: „As it was, we were all more or less stunned by the immense weight of water which tumbled upon us, and which did not roll from above us until we were nearly exhausted.“⁶ Die Aktivkonstruktion spiegelt hier die Macht der See und die gleichzeitige Ohnmacht der Menschen, wodurch das Meer erneut, wenn nicht sogar zu einer zentralen Figur, zumindest zu einem handlungsbestimmenden Agens wird.

Aber nicht nur inhaltlich kann die Natur (in Form des Meeres oder anderer an-/organischer Agenzien) als ‚Held‘ im Mittelpunkt des Textes stehen und damit den Menschen programmatisch ablösen, sondern auch auf formaler Ebene: In der klassischen Moderne werden die Wellen des Meeres in Virginia Woolfs Roman *The Waves* (1931) durch ihr regelmäßiges Fortschreiten zum Symbol des Erzählens selbst, während das dritte Kapitel (bezeichnenderweise das ‚Proteus‘-Kapitel) des *Ulysses* (1922) durch Referenzen an das Meer und Geräusche des Strandbesuches strukturiert ist. Wird im weiteren Verlauf des Junitages der Fluss Liffey zum steten und regelmäßigen Begleiter (und damit ebenfalls zum strukturierenden Element) der Dubliner um Leopold Bloom⁷, führt James Joyce diese narrative Strategie vor allem in *Finnegans Wake* (1939) programmatisch weiter. Im zyklischen Text, in dem Sprache und Inhalt ohnehin auf verschiedenen Ebenen (ver)fließen, stellt ALP (Anna Livia Plurabelle) das weibliche Prinzip zum träumenden Protagonisten Humphrey Chimpden Earwicker (HCE) dar. Damit wird der Fluss – mit der Liffey identifiziert und insgesamt wohl etwas mehr als 500 weiteren Gewässern⁸

⁴ Bis zuletzt scheint hier das Meer eine wirkmächtige Stimme zu haben: „The voice of the sea is seductive, never ceasing, whispering, clamoring, murmuring, inviting the soul to wander in abysses of solitude.“ (Chopin, Kate: *The Awakening*. New York: Avon 2009, S. 189.)

⁵ Verne, Jules: *Vingt Mille Lieues sous les Mers*. Paris: Hetzel 1869, S. 112.

⁶ Poe, Edgar Allan: *The Narrative of Arthur Gordon Pym and Related Tales*. Oxford: Oxford University Press 2008, S. 71.

⁷ Eine ähnliche Strategie findet sich in Esther Kinskys für den Deutschen Buchpreis nominierten Roman *Am Fluß* (2014): Hier wird der River Lea im Osten Londons narrativer Ausgangspunkt für Spaziergänge und Entdeckungen rund um Hackney, Stratford und Bow, indirekt (und durch andere Flüsse) aber auch für weitere Geschichten und Erinnerungen.

⁸ Vgl. Bishop, John: *Joyce’s Book of the Dark*. Madison, WI: University of Wisconsin Press 1986, S. 336.

gleichgesetzt – gleichzeitig zur personifizierten Figur, zum literarischen Symbol und zur erzählerischen Technik.

Identifizierte Volker Klotz vor allem Sonne und Wind als zentrale „narrative Helfershelfer“⁹ der Literaturgeschichte, so lässt sich also hier analog dem Wasser (dem Meer oder dem Fluss) eine ähnliche Bedeutung zuschreiben. Denn wie ein Fluss die Landschaft geographisch gleich einer ‚Ader‘ durchzieht, schlängelt er sich in den angeführten Beispielen durch Inhalt und Struktur des literarischen Textes¹⁰; zusätzlich wird ja auch hier der Erzählvorgang durch das gleichmäßige Fließen des Wassers gespiegelt.

Dies gilt aber nicht nur für den Fluss in seinem Normalzustand, sondern vielleicht umso mehr für literarische Hochwasser – hier, das werden die folgenden Beispiele von Alexander Puschkin und Émile Zola zeigen, findet sich die Überflutung symbolisch wie metaphorisch auf inhaltlich-motivischer *und* formal-erzählerischer Ebene wieder.

2. Naturkatastrophen erzählen

Generell zeigen Naturkatastrophen wie wohl kein anderes Ereignis zum einen die Macht der Natur und der Elemente, zum anderen die Machtlosigkeit von Mensch und Zivilisation. Entfesselte Urkräfte wie Überschwemmungen, Erdbeben, Vulkanausbrüche, Dürren oder Stürme führen dem Individuum regelmäßig vor Augen, dass ein Leben an jedem Ort der Erde immer ein Leben *in* der Natur, *mit* der Natur bedeutet.

Zu jeder Zeit versuchten Menschen, einen Sinn in diesen ‚höheren Gewalten‘ zu finden, sowohl, um zukünftige Ereignisse dieser Art zu verhindern, als auch, um materielle Schäden und psychische Traumata zu kompensieren. Besonders in religiösen Texten werden diese Urkräfte für den jeweiligen Glauben als Mahnung zu Frömmigkeit und Gottvertrauen beschworen. In der Bibel etwa sind Dürrekatastrophen die direkte Strafe unchristlichen Verhaltens¹¹, die Sintflut spült die ‚verdorbenen‘ Menschen von der Erdoberfläche¹², und erst zehn Plagen – dar-

⁹ Klotz, Volker: *Erzählen. Von Homer zu Boccaccio, von Cervantes zu Faulkner*. München: Beck 2006, S. 28f.

¹⁰ Beispielsweise auch in Joseph Conrads *Heart of Darkness* (1899), wenn auf der Themse von einer früheren Flussfahrt durch den Kongo erzählt wird, wobei die abenteuerliche Suche nach Kurtz durch den Dschungel in den Windungen, Stromschnellen und Untiefen des Flusses symbolisch ihre Entsprechung findet. Oder vgl. in gewisser Weise auch die Romane *Suttree* (1979) von Cormac McCarthy oder Saša Stanišićs *Vor dem Fest* (2014), in denen das jeweilige Gewässer mit Referenzen an den Todesfluss Styx aufgeladen und damit in eine intertextuelle Tradition gesetzt wird.

¹¹ Vgl. etwa Deuteronomium 28,22; 1. Könige 8,35; Hosea 4,1-3; Haggai 1,11 oder Amos 4,9.

¹² Vgl. Genesis 6,11-13. Flutkatastrophen lassen sich in unzähligen mythologischen und religiösen Texten finden – so ist sogar in Maya-Überlieferungen von Überschwemmungen als göttlicher Strafe zu lesen, vgl. Taube, Karl: *Aztekische und Maya-Mythen*. Stuttgart: Reclam 1994, S. 119.

unter Hagel, Seuchen und die Invasion von Fröschen und Heuschrecken – bewegen den ägyptischen Pharao, das ‚auserwählte‘ Volk ziehen zu lassen.¹³

Ein Bruch in diesem Verständnis von Naturgewalten als dem göttlichen Strafgericht markiert der 1. November 1755: Die portugiesische Hafenstadt Lissabon wird erst von einem Erdbeben, dann in der Folge von einem Tsunami und verheerenden Bränden heimgesucht. Im kritischen Denken der Aufklärung markiert die Katastrophe, die mehreren zehntausend Menschen das Leben kostete,¹⁴ eine entscheidende und nachhaltige Neuausrichtung. Heftige theologische Auseinandersetzungen und philosophische Debatten treiben ein neues Verständnis der Mensch-Natur-Beziehung, letztlich sogar eine völlig neue Sicht auf die Welt voran: Nicht mehr der Zorn Gottes, sondern – jetzt rational und wissenschaftlich analysiert – schlicht geologische oder klimatische Gründe werden für das Erdbeben an Allerheiligen 1755 ausgemacht. Und das auch in Literatur und Philosophie: Neben seinem *Poème sur le désastre de Lisbonne* (1756) ist Voltaires *Novelle Candide, ou: L’Optimisme* (1759) eine der frühesten Auseinandersetzungen mit dieser fundamentalen Diskussion und gleichzeitig kritische Abrechnung mit dem zeitaktuellen Theodizee-Diskurs¹⁵; in der deutschen Literatur wird diese Thematik etwa auch in Heinrich von Kleists *Novelle Das Erdbeben in Chili* (1806) verarbeitet.¹⁶

Vor diesem Hintergrund sollen zwei weitere zentrale Beispiele literarischer Überflutungen aus dem 19. Jahrhundert im Folgenden exemplarisch untersucht werden: Alexander Puschkins Poem *Der eberne Reiter* (1833) und Émile Zolas Erzählung *L’Inondation* (1875). Beiden Texten ist damit zwar schon die theoretische Auseinandersetzung der religionskritischen Aufklärung zugrunde gelegt, gleichzeitig lässt die jeweils literaturgeschichtliche Epochenverortung (russische Romantik und französischer Naturalismus) aber doch einen jeweils anderen Zugang zur Thematik erwarten.

¹³ Ab Exodus 6,1.

¹⁴ Vgl. Günther, Horst: *Das Erdbeben von Lissabon und die Erschütterung des aufgeklärten Europa*. Frankfurt a.M.: Fischer 2005, S. 16 und Lauer, Gerhard/Unger, Thorsten: *Angesichts der Katastrophe. Das Erdbeben von Lissabon und der Katastrophendiskurs im 18. Jahrhundert*. In: Dies. (Hg.): *Das Erdbeben von Lissabon und der Katastrophendiskurs im 18. Jahrhundert*. Göttingen: Wallstein 2008, S. 13-43, hier S. 13.

¹⁵ Gottfried Wilhelm Leibniz sprach 1710 in seiner gleichnamigen Schrift noch von der – da von einem vollkommenen göttlichen Wesen geschaffen – ‚besten aller möglichen Welten‘. Vgl. dazu Nesselhauf, Jonas: *Die Welt erscheint im Anthropozän*. Saardine 4 (2015). Online: <http://www.uni-saarland.de/fileadmin/user_upload/Professoren/fr41_ProfSolteGresser/Dokumente/Studium/fachschaft/Saardine/sd_004_nesselhauf-anthropozaen.pdf>.

¹⁶ Vgl. dazu immer noch lesenswert: Weinrich, Harald: *Literaturgeschichte eines Weltereignisses: Das Erdbeben von Lissabon*. In: Ders.: *Literatur für Leser: Essays und Aufsätze zur Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Kohlhammer 1971, S. 64-76.

3. Alexander Puschkin: *Der eberne Reiter* (1833)

Der russische Schriftsteller Alexander Puschkin verfasst im Jahre 1833 das Poem *Der eberne Reiter* und arbeitet damit das verheerende Hochwasser der Newa in Sankt Petersburg neun Jahre zuvor auf.¹⁷ Eine nicht weiter bekannter, lyrische Instanz¹⁸ berichtet von der Gründung der Stadt durch Peter den Großen, der 1703 die „Stadt am Meer“¹⁹ an der Mündung der Newa errichten ließ. In der Einleitung preist er Schönheit und Stärke der Stadt, bevor er zur Flutkatastrophe übergeht, die mit den Erlebnissen eines jungen russischen Beamten namens Jewgeni verknüpft wird. Unvermittelt bricht das Hochwasser in sein geordnetes, kleinbürgerliches Leben ein und raubt ihm seine Braut Parascha. Er wird irr, verdammt den ungünstigen Bauplatz, an dem Peter – in dem Poem durch sein bronzenes Reiterstandbild auf dem Senatsplatz symbolisiert – die Stadt gegründet hat, und geht vereinsamt und verarmt an seinem Wahnsinn zugrunde.

Die Symbolhaftigkeit des Textes zeigt sich bereits in seiner Eingangssituation: Zu Beginn des Gedichts koexistieren Wasser und Ufer parallel als zwei souveräne und getrennte Elemente²⁰; die Wellen können dem „öden Ufer nahn“²¹, es aber nicht überfluten. Die Wildheit und die Macht der Newa werden angedeutet, gehen aber in der glorreichen Beschreibung des neuen Sankt Petersburg unter, hat doch die Großstadt die „Naturgewalten“²² architektonisch unterworfen und gezähmt. Die einleitenden Strophen machen dennoch deutlich, dass der Fluss durch den menschlichen Eingriff – ein Akt der Kultivierung der Natur durch „granitene Gemäuer“²³ – zwar eingedämmt, längst aber nicht besiegt worden ist. Und so kün-

¹⁷ Als die Newa am 19. November 1824 über die Ufer tritt, kommen wohl mehrere hundert Menschen in den Fluten um (Vgl. Lauer, Reinhard: Aleksandr Puškin. München: Beck 2006, S. 166), die Zerstörungen sind verheerend. Als die Nachricht der Flut Deutschland erreicht, zeichnet Eckermann aus einem Gespräch mit Johann Wolfgang Goethe auf: „Er sprach dann über die schlechte Lage von Petersburg und lachte beifällig über eine Äußerung Rousseaus, welcher gesagt habe, daß man ein Erdbeben dadurch nicht verhindern könne, daß man in die Nähe eines feuerspeienden Berges eine Stadt baue. ‚Die Natur geht ihren Gang‘, sagte er, ‚und dasjenige, was uns als Ausnahme erscheint, ist in der Regel.‘“ (Eckermann, Johann Peter: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Frankfurt a.M.: Insel 2006, S. 120.)

¹⁸ Um mit flexibleren narratologischen Kategorien arbeiten zu können, vermeide ich hier den Begriff des ‚Lyrischen Ich‘.

¹⁹ Puschkin, Alexander: *Der eberne Reiter*. In: Ders.: *Der eberne Reiter*. Petersburger Erzählungen. Frankfurt a.M.: Insel 2003, S. 101-120, hier S. 103.

²⁰ Das Trennen von Elementen und das ‚Zuweisen‘ ihres festen Platzes (vom Chaos zum Kosmos) ist in vielen Religionen ein typischer Bestandteil des Schöpfungsvorgangs (Vgl. Tworuschka, Monika/Tworuschka, Udo: *Als die Welt entstand... Schöpfungsmythen der Völker und Kulturen in Wort und Bild*. Freiburg: Herder 2005, S. 34f.).

²¹ Puschkin: *Der eberne Reiter*, S. 103.

²² Ebd., S. 105.

²³ Ebd., S. 104.

digt der Sprecher seine nun folgende Geschichte dramatisch an: „Und mein Bericht wird traurig sein.“²⁴

Die Macht der Newa wird nun direkt zu Beginn des ersten Teils – und noch vor der Vorstellung von Jewgeni – angedeutet; der Fluss tobt „in wildem Wogen“ und wirft sich „ruhelos hin und her“²⁵; die aufgewühlten Fluten verfolgen den Beamten Jewgeni sogar bis in den Schlaf. Nach der Gegenüberstellung von Metropole und Naturraum besteht die besondere Tragik in der Vermischung dieser klaren Trennlinien – nach Blumenberg: „Das Meer als naturgegebene Grenze des Raumes menschlicher Unternehmungen“²⁶ bricht mit aller Gewalt in den kultivierten Bereich ein, nämlich die Stadt. Der Fluss wird zu einer unkontrollierbaren Gewalt, es kommt zu einer „Dämonisierung [der Natur] als Sphäre der Unberechenbarkeit, Gesetzlosigkeit, Orientierungswidrigkeit“.²⁷

Der Fluss wird, aufgepeitscht durch den Novembersturm, zu einem brodelnden Wasserkessel²⁸, dessen zwangsläufiges Überschäumen nur eine Frage der Zeit ist. Gleichzeitig hat die Newa nun auch erste menschliche Züge: sie ist „wutentbrannt“ und „erzürnt“, stürzt sich dann aber wieder „wie ein wildes Tier“²⁹ auf Sankt Petersburg, hat alle Kontrolle abgegeben und wird zum animalischen Wesen, das die Stadt heimsucht, furchteinflößend und unberechenbar, „wie ein der Schlacht entlaufnes Pferd“³⁰.

Die gewählten Figurationen des Wassers stammen, wie später auch bei Émile Zola, aus dem unmittelbaren Weltwissen der Rezipienten und spiegeln gleichzeitig das Überschreiten der zivilisatorischen Grenzen, einer kriegerischen und räuberischen Tat gleichend: Die Flut „bricht in die Keller ein mit Toben“, „diebisch dringen Wellen in Fenster“³¹ und berauben die Menschen ihrer letzten Habseligkeiten: So werden aus den Häusern nicht nur die „mühsam gehäufte[n] Handelswaren“ entwendet; die Wassermassen vergreifen sich sogar an den wehrlosesten Menschen: „In den Straßen schwimmen fortgespülte / Särge vom Friedhof.“³²

Nachdem Sankt Petersburg zu großen Teilen überschwemmt ist, sich Plätze in wahre Binnenseen verwandeln und die Straßen „wie breite Flüsse gehen“³³, macht sich Jewgeni ernste Sorgen um seine Braut, die ausgerechnet in Ufernähe wohnt: Die hohen Wellenberge haben das flussnahe Gebiet fest im Griff. Das Vor-

²⁴ Ebd., S. 106.

²⁵ Ebd., S. 107.

²⁶ Blumenberg, Hans: Schiffbruch mit Zuschauer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997, S. 10.

²⁷ Ebd., S. 10.

²⁸ Vgl. Puschkin: Der eherne Reiter., S. 109. Diese Metaphorik findet sich auch im weiteren Verlauf, wenn die Fluten wirbeln, „als siedeten sie auf dem Herd“ (ebd. S. 113).

²⁹ Ebd., S. 109.

³⁰ Ebd., S. 113.

³¹ Ebd., S. 109f.

³² Ebd., S. 110.

³³ Ebd., S. 110.

rücken der Flut gleicht einem Krieg: „Belagerung! Angriff!“³⁴ Schnell hat die Newa gewonnen und ist erfolgreich in die menschliche Sphäre eingedrungen; „vom Siegesrausche fortgezogen“³⁵ hinterlässt sie ein Bild der Zerstörung. Auf den Straßen liegen Leichen „wie auf dem Schlachtfeld, kreuz und quer“³⁶, viele Häuser sind beschädigt oder ganz fortgeschwemmt worden – darunter auch das Haus von Jewgenis Braut. Nicht zufällig werden die Fluten hier mit Überfällen, Plünderungen und Kriegen gleichgesetzt, die ja auch im Russland der 1830er Jahre zu den brutalstmöglichen Taten von Menschen gegen andere Individuen zählen. Das steigende Wasser wird als gewalttätiger Bandit charakterisiert, die Häuser und Friedhöfe plündern. Und auch, als Regen und Wassermassen langsam nachlassen und die Newa „im Hochgenuß ihrer Empörung“³⁷ langsam „wieder seewärts zieht“, nimmt die ungeheure Kraft der Wassermassen nicht ab. Einem „Bandenchef und Messerheld“ gleich überrollt die Flut „ein Dorf, schlägt alles dort in Trümmer“³⁸ und bedient sich skrupellos. Diese Stelle gehört sicherlich zu den eindrucksvollsten Beschreibungen der Flut in Puschkins Poem. Die als Räuber personifizierten Wassermassen nehmen das Dorf mit Gewalt, überschwemmen es rücksichtslos, während gleichzeitig alle poetischen Grenzen verschwimmen: Das Wasser wird zu einer gewalttätigen Person, die gegen die wehrlosen Dorfbewohner vorgeht, „raubt, schändet, mordet“. Zurück bleiben „Wut, Gewimmer, / Geschimpfe, Flüche, Hilfeschrei'n“³⁹, lediglich also ohnmächtige Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit. Die gierigen Flutmassen können aber nicht mit „des Raubes Lasten“ flüchten, so dass die schweren Trümmer unterwegs liegen bleiben. Dieses Naturgesetz, das sich an jedem Strand beobachten lässt, an dem das Wasser Treibgut anspült, wird zur gewollten und absichtlichen Tat der abziehenden Flutmassen, die „müd, doch Verfolgung fürchtend“ weiterziehen müssen und – vermeintlich absichtlich – „am Wege Stück für Stück die Beute“⁴⁰ zurücklassen.

Die Zivilisation hat sich nicht gegen die übermächtigen Flutmassen durchsetzen können – was Jewgeni auf die Hybris von Peter dem Großen zurückführt, der „die Stadt am Meer zu gründen wagte“.⁴¹ Die restliche Bevölkerung – „gefühllos und gelassen“⁴² – nimmt ihre tägliche Arbeit wieder auf und agiert schon kurz nach dieser Katastrophe so profitgierig wie in früheren Zeiten.⁴³ Der junge Jewgeni

³⁴ Ebd., S. 110.

³⁵ Ebd., S. 113.

³⁶ Ebd., S. 114.

³⁷ Ebd., S. 113.

³⁸ Ebd., S. 113.

³⁹ Ebd., S. 113.

⁴⁰ Ebd., S. 113.

⁴¹ Ebd., S. 118.

⁴² Ebd., S. 115.

⁴³ Vgl. ebd., S. 115. Bemerkenswert ist die unverhohlene Kritik an der Art und Weise, wie die Geschäftsleute wieder zu ihrem Tagesgeschäft zurückkehren: Ihre Hoffnung besteht, die Aus-

bleibt einsam und von der tragischen Überschwemmung gebeutelt zurück⁴⁴; traumatisiert von der Flut wird er zum Obdachlosen. In seinem Wahnsinn verflucht er das Reiterstandbild des Stadtgründers Peter und glaubt sich von ihm verfolgt. Und während die Newa wie stets „an die graniten glatten Stufen“⁴⁵ des Uferkais klopft, wird am Rande des Flusses (und damit am Übergang zwischen der ‚natürlichen‘ und der ‚zivilisierten‘ Sphäre) die Leiche des völlig verwahrlosten Jewgeni gefunden, dem letzten Opfer dieser verheerenden Flutkatastrophe.

Neben der inhaltlichen und rhetorischen Ebene der Metaphern, sowie einer teils gehetzten und durch Ausrufe geprägten Sprache⁴⁶, wird das Hochwasser der Newa auch in der äußeren Form des Poems gespiegelt: Die Dreiteilung (in „Eingang“, „Erster Teil“, „Zweiter Teil“) folgt dabei dem Verlauf der Katastrophe und ihren Auswirkungen. Das Aufbrechen der Elemente wiederum findet seine Entsprechung in Enjambements, den die Form ‚verwässernden‘ Zeilensprüngen.

Diese im *Ehernen Reiter* inhaltlich und formal dargestellten Grenzverwischungen zwischen Land und Wasser wie auch zwischen Realität und Wahnsinn entwickeln sich im weiteren Verlauf zu einem regelrechten Topos in der russischen Literatur; so wird St. Petersburg in vielen Erzählungen von Nikolaj Gogol (besonders *Der Newskij-Prospekt* (1835)) zum Ort des Phantastischen und Desillusorischen; Andrej Belyjs Roman *Petersburg* (1912) verweist sogar direkt auf Puschkins Poem: „Seit jener folgenreicheren Zeit, als zum Newa-Ufer der metallene Reiter preschte, seit jener an Tagen trüchtigen Zeit, als er das Pferd auf den finnischen grauen Granit warf – hat Russland sich zwiegespalten.“⁴⁷ Doch die spätromantische Darstellung der Überflutung der Stadt bei Puschkin zeigt damit auch genauso die Vergänglichkeit nationaler Symbole und die Angreifbarkeit staatlicher Ordnung.

4. Émile Zola: *L’Inondation* (1880)

Émile Zolas Erzählung liegt die Hochwasserkatastrophe der Garonne zugrunde, die im Juni 1875 entlang des Flusses im Südwesten Frankreichs immense Schäden

fälle durch den ‚Diebstahl‘ der Flut „dem Nächsten wieder ab[nehmen]“ (ebd., S. 115) zu können. Puschkins Poem erwähnt an keiner Stelle etwaige Hilfsbereitschaft oder gegenseitige Unterstützung – nachdem die Newa wieder in ihren Flusslauf zurückgekehrt ist, kehren auch die Menschen wieder in ihren Zustand zurück.

⁴⁴ „Und ständig gellt / Das Wasser und der Winde Brausen / Ihm noch im Ohr.“ (ebd., S. 116)

⁴⁵ Ebd., S. 117.

⁴⁶ Vgl. etwa ebd., S. 110f.

⁴⁷ Belyj, Andrej: *Petersburg*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 143. Vgl. außerdem die darauf folgende (alb)traumhafte Vision von Aleksandr, in der das Standbild erneut (und wie in Puschkins Poem) lebendig wird (ebd., S. 145).

verursachte und wohl mehreren hundert Menschen das Leben kostete.⁴⁸ Als der französische Präsident Patrice de Mac Mahon am 26. Juni nach Toulouse eilt, dem Epizentrum der verheerenden Flutkatastrophe, ringt er beim Anblick der Zerstörungen um Worte, ruft (so will es die Legende) lediglich verzweifelt aus: „Que d'eau! Que d'eau!“⁴⁹

Noch im Spätsommer 1875 widmet sich Zola der literarischen Verarbeitung des verheerenden Hochwassers; die Erzählung *L'Inondation* erscheint dann als Teil der Sammlung *Le Capitaine Burle* im Jahre 1882. Darin erzählt der 70jährige Bauer Louis Roubieu aus dem Dorf Saint-Jory, etwa 20 Kilometer nördlich von Toulouse, aus autodiegetischer Perspektive (berichtartig und einer Zeugenaussage gleich⁵⁰) die Ereignisse. Das langsam aufgebaute Bauernidyll wird eines Abends plötzlich durch das unerwartete Hochwasser der Garonne gefährdet; als das Wasser bedrohlich steigt, ist die Familie gezwungen, sich in den obersten Stock und schließlich auf das Dach des Bauernhauses zu retten. Hilflös müssen sie von dort aus den tobenden Fluten zusehen, die nicht nur die Felder überschwemmen, und damit die Ernte des ganzen Jahres zugrunde richten, sondern auch zwei Mägde und das im Stall eingesperrte Vieh wegspülen. Roubieus Schwiegersöhne Cyprien und Gaspard können sich und ihre Frauen und Kinder nicht in Sicherheit bringen und ertrinken in den übermächtigen Fluten der Garonne. Das Dach des alten Bauernhauses wird zur tödlichen Falle, nicht einmal ein notdürftiges Floß kann den Wassermassen standhalten. Pierre, Roubieus Bruder, entschließt sich sogar zum Freitod in den Fluten, und so bleibt der alte Bauer als einziger Überlebender der schrecklichen Todesnacht allein auf dem Dach zurück, von dem er am nächsten Morgen bewusstlos geborgen wird.

Ähnlich dem Poem von Puschkin stellt auch in *L'Inondation* das Wasser zu Beginn noch keine Bedrohung für den dortigen Lebensraum dar – die ‚naturegegebene Grenze‘ zwischen Natur und Kultur, Wasser und Ackerboden ist intakt, beide Prinzipien erscheinen gleichberechtigt. Zusätzlich wird eine regelrechte ‚Fallhöhe‘ aufgebaut, die das eigentliche Unglück und seine Folgen umso drastischer erscheinen lässt: Der Bauer Louis Roubieu berichtet rückblickend vom glücklichen und idyllischen, fast paradiesischen Leben auf dem Bauernhof. Sein Gut wurde in der Vergangenheit von Hagel und Krankheiten verschont, Vieh und Ländereien entwickelten sich prächtig und die Hochzeit seiner nächsten Tochter steht unmittelbar bevor. Harte Arbeit hat den 70jährigen zu einem erfolgreichen, aber weiter-

⁴⁸ Die tatsächlichen Opferzahlen variieren und werden oft mit etwa 500 Toten angegeben; vgl. Ferro, Marc/Janine Garrisson-Estèbe (Hg.): *Une Histoire de la Garonne*. Paris: Éditions Ramsay 1982, S. 41.

⁴⁹ Vgl. Gabriel de Broglie: *Mac Mahon*. Paris: Perrin 2000, S. 271.

⁵⁰ Die Erzählung eröffnet mit den Sätzen: „Je m'appelle Louis Roubieu. J'ai soixante-dix ans, et je suis né au village de Saint-Jory, à quelques lieues de Toulouse, en amont de la Garonne.“ (Zola, Émile: *L'Inondation*. Paderborn: Schöningh o.J. [1946], S. 5.)

hin bodenständigen und gläubigen Bauern werden lassen. Erst die Nachricht von anhaltenden Regenfällen weiter oberhalb der Garonne und das hörbare Grollen des Flusses, ihre „laute Stimme“⁵¹, dämpfen die Bauernidylle schrittweise, bevor sie von einem Schrei jäh zerstört wird: „La Garonne! La Garonne!“⁵²

Wie bei Puschkin wird die Gewalt, die hinter dem Fluss steht, hier zunächst nur angedeutet, bevor die Garonne, die sonst etwa einen halben Kilometer vom Gut der Roubieus entfernt vorbeifließt, plötzlich in die ruhige Idylle und den Bauernhof einbricht. Andere Dorfbewohner sind bereits auf der Flucht – „comme si une bande de loups les eût poursuivis“.⁵³ Diese Metaphorik zieht sich durch Zolas Erzählung, dem Bericht des Bauern, der sein ganzes Leben in enger Verbindung mit der Natur geführt hat. Und auch, als die Wassermassen den Lauf des Flussbetts verlassen, bedient sich der noch unter dem Einfluss der Geschehnisse stehende Roubieu im rückblickenden Report seiner Kenntnisse der Natur, um die Katastrophe überhaupt in Worte fassen zu können: Die Flut stürzt „wie eine Meute grauer, gelbgefleckter Tiere“ auf den Bauernhof los – eine losgelöste Herde in „stumme[m] Galopp“⁵⁴. So werden die Wassermassen (ähnlich wie bei Puschkin zuvor) mit ungebändigten, wilden Tieren verglichen – die Überflutung als wahrlich bestialisches Naturereignis.

Während Louis Roubieu und seine Familie in das Bauernhaus flüchten, breiten sich die Wassermassen aus, es kommt zum „Angriff“ auf das Dorf Saint-Jory, welches „im Sturm genommen“⁵⁵ wird. Alle Versuche jedoch, den rettenden Pfarrhof zu erreichen, scheitern. Wie erwähnt, werden mehrere Mitglieder der Familie

⁵¹ Zola, Émile: Die Überschwemmung. In: Ders.: Erzählungen. Leipzig: Dieterich 1953, S. 3-34, hier S. 8.

⁵² Zola: L'Inondation, S. 11. An dieser Stelle sei auf die sprachliche Besonderheit des Französischen hingewiesen, Gefahrenrufe zu doppeln. In Zolas Erzählung findet an insgesamt elf Stellen eine Dopplung von Warnungen und Ausrufen unterschiedlichster Art statt; nicht nur als Ausdruck realistischer Schreie oder der Hilflosigkeit, sondern sicher auch in Anlehnung an die berühmten Worte des französischen Präsidenten Patrice de Mac Mahon in Toulouse.

⁵³ Ebd., S. 11.

⁵⁴ Zola: Die Überschwemmung, S. 10.

⁵⁵ Ebd., S. 11. Auch hier erinnert die militärische Metaphorik an den „Ehernen Reiter“, etwa wenn die vorwärtsstürmenden Fluten das Dorf angreifen, erobern und schließlich „beherrschen“ (ebd., S. 11). Auch im weiteren Verlauf ist die Flut immer wieder als kriegerische Armee charakterisiert, die einen unerbitterlichen Feldzug führt, einen „Ansturm auf Mauern“ (ebd., S. 17) des Bauernhauses versucht, und schließlich in einem „regelrechte[n] Angriff“ (ebd., S. 22) beginnt, „die Mauern zu berennen“. Holzstücke und Trümmer, die von der Strömung erfasst und unweigerlich gegen das Gebäude gespült werden, setzt das Wasser „wie einen Rammbock“ (ebd., S. 22) ein. Auch hier wird, wie in Puschkins ‚Räuber-Szene‘ zuvor, ein physikalisches Naturgesetz vom Betrachter gegen die Natur ausgelegt: Während die Erzählinstanz im „Ehernen Reiter“ der Flut unterstellt hat, auf ihrer Flucht die soeben geplünderten Gegenstände achtlos zurückzulassen, fühlt sich der Bauer Roubieu in seinem rückblickenden Bericht vom Wasser systematisch und absichtlich (beides sind wohlgerne menschliche Eigenschaften) angegriffen und wirft der Flut sogar vor, das Treibholz bewusst „wie einen Rammbock“ gegen ihn und seine Familie einzusetzen.

fortgespült und ertrinken in den übermächtigen Fluten. Pierre, der Bruder des Bauern, kann diesen Zustand der Ungewissheit nicht länger ertragen und stürzt sich – von den allgegenwärtigen und übermächtigen Wassermassen psychisch so zugerichtet – in die Flut, in den Freitod. Der einzige Überlebende bleibt ausgerechnet ein 70jähriger Greis, wodurch der Lauf der Natur umgekehrt wird: Louis Roubieu verliert Kinder und Schwiegersöhne ebenso in den Fluten wie seinen Besitz und den Lebenswillen:

Je donnerai mes champs aux gens du village qui ont encore leurs enfants. Eux, trouveront le courage de débarrasser la terre des épaves et de la cultiver de nouveau. Quand on n'a plus d'enfants, un coin suffit pour mourir.⁵⁶

Das Schicksal des Bauern ist damit ähnlich dem von Jewgeni, der nicht nur seine Braut und deren Mutter, sondern ebenfalls seinen Lebenswillen und Verstand verliert, wenn er als phantasierender Wahnsinniger in St. Petersburg endet, obdachlos und ohne jeden Kontakt zur menschlichen Gesellschaft. Somit kommen beide (menschlichen) Hauptfiguren mit dem postkatastrophischen Zustand der Flutkatastrophe nicht zurecht; sie werden aus ihrem geregelten Alltag geworfen und gehen an ihrer Einsamkeit zugrunde – der persönliche Erkenntnisgewinn ist die Brutalität des ultimativen Verlusts. Zwar bleibt Roubieu zumindest am Leben, während die Newa mit dem inzwischen verwahrlosten Jewgeni auch noch das letzte Opfer dieser zerstörerischen Tragödie verschlingt, doch die Zukunft des Bauern sieht wenig verheißungsvoll aus: Er sucht sich einen „Winkel zum Sterben“⁵⁷, während um ihn herum die Aufräumarbeiten nach der Katastrophe einsetzen. Der Kreis der Zivilisation beginnt wieder von vorne, eine neue Generation wird die Felder bewirtschaften, das Bauernhaus wieder errichten – erneut mit Goethe: „Die Natur geht ihren Gang.“⁵⁸

5. Natur? Katastrophe!

Trotz literaturgeschichtlicher, nationalphilologischer und gattungsmäßiger Unterschiede der beiden Hochwasserbeschreibungen finden sich interessante Parallelen zwischen Alexander Puschkins *Der eberne Reiter* und Émile Zolas *L'Inondation*, und zwar sowohl in der sprachlichen als auch inhaltlichen Beschreibung des Hochwassers, das in beiden Erzählungen (unter anderem durch Personifizierungen und Metaphern) als zentrale Figur und handlungsbestimmende Agens erscheint. Die Gewalt des Wassers wird mit der Brutalität von entfesselten, wilden Tieren

⁵⁶ Zola: *L'Inondation*, S. 36. Interessanterweise gibt es für den Bauern angesichts seiner Situation doch eine stete Verbindung zwischen Katastrophe und Religion, Naturgewalt und biblischem Leiden; als einziger Überlebender einer ehemals zwölfköpfigen Familie auf verwüstetem und zunächst unfruchtbarem Grund und Boden fragt er vorwurfsvoll: „Puisque tout cela est mort, mon Dieu! Pourquoi voulez-vous que je vive?“ (ebd., S. 36)

⁵⁷ Zola: *Die Überschwemmung*, S. 34.

⁵⁸ Vgl. Fußnote 17 zuvor.

oder militärischer Auseinandersetzungen gleichgesetzt; Naturgesetze werden aufgehoben, der Flut wird in ihrem ‚Handeln‘ Absicht unterstellt: Bei Zola benutzt das Hochwasser Rammböcke, um gegen die Häuser anzukommen oder lässt sich besonders viel Zeit, den Menschen das Leben zu nehmen; in Puschkins Poem raubt die Flut ein Dorf aus, bevor sie sich zurückzieht und die Beute scheinbar mutwillig verteilt.

Erscheint die Darstellung der Natur dadurch vorwurfsvoll und anklagend, kann dies auf unterschiedliche Gründe zurückgeführt werden: Denn auch wenn nach Lissabon Hochwasser und Überschwemmungen nicht mehr automatisch als göttliches Strafgericht erscheinen, werden dennoch logische Erklärungen für diesen scheinbar irrationalen Gewaltausbruch des Wassers gesucht.⁵⁹ Dass in beiden Fällen tatsächliche Katastrophen zu Grunde liegen, lässt die (natürlich fiktionalierte) Literarisierung darüber hinaus zu einer Aufarbeitung werden.

Zusätzlich erschwerend wirkt die vermeintliche ‚Brutalität‘ des Wassers durch eine anthropozentrische Erzählung und Fokussierung. Die Flut wird zu einer (wortwörtlich) handelnden Figur, eine nicht-menschliche Agens, bekommt allerdings – von onomatopoetischen Geräuschen abgesehen – keine eigene Stimme. Allein dadurch wird die Sympathienlenkung in beiden Texten klar auf die Menschen gelegt, die zusätzlich keineswegs als unsympathisch vorgestellt werden. Der einfache Beamte Jewgeni und vor allem der gläubige, fleißige und nun im Alter endlich zur Ruhe kommende Bauer Roubieu erscheinen als unschuldige Opfer der Flutmassen, zumal sie mit den materiellen wie psychischen Folgen alleine zurückbleiben und schließlich daran in der postkatastrophischen Welt zugrundegehen. Diese auf exemplarische, aber eben auch nicht zufällig gewählte Einzelschicksale verdichtete Opferperspektive wird auch in der Raumsemantik gespiegelt, dem aufgeladenen Stadtraum Sankt Petersburg wie der französischen Provinz. Schließlich ist es der Fluss, der den geordneten Zustand aus Natur und Kultur in Frage stellt und das getrennte, aber symbiotische Nebeneinander verletzt. Und gerade im kontrastierenden Vergleich zur ‚kultivierten‘ Ackerlandschaft und dem architektonischen Stadtraum erscheint das Wasser sowohl bei Puschkin wie auch bei Zola als unberechenbares, destruktives Prinzip.

Aber: Beide Texte belassen es keineswegs bei einer solch einseitigen Lesart. Denn im Umkehrschluss lässt sich die militärische Metaphorik, mit der die zerstörerische Natur gekennzeichnet wird, auch als Kritik am Krieg verstehen, der ja einen ebenso barbarischen Gewaltausbruch darstellt, nur eben von Menschen verur-

⁵⁹ Die inzwischen vielzitierte Zuspitzung „Katastrophen kennt allein der Mensch, sofern er sie überlebt; die Natur kennt keine Katastrophen“ (Max Frisch: Der Mensch erscheint im Holozän. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981, S. 103) ist natürlich im allgemeinen Bewusstsein des 19. Jahrhunderts noch nicht vorhanden.

sacht und insofern als ein genuin anthropogenes Konzept.⁶⁰ Zugleich thematisiert vor allem *Der eherne Reiter* auch dezidiert eine menschliche Mitschuld an der Hochwasserkatastrophe – Jewgeni macht den Stadtgründer Peter den Großen und dessen Hybris mitverantwortlich, ausgerechnet an der Mündung der Newa eine Stadt zu errichten.⁶¹ Denn, und auch dies wird bereits in Puschkins Poem von 1833 impliziert, Überflutungen gehören zum festen Bestandteil eines Zusammenlebens mit und in der Natur, und natürlich selbst dann, wenn der (industrialisierte) Mensch eine Stadt zwischen Fluss und Meer errichtet.⁶² Darüber hinaus bekommt die Naturkatastrophe eine durchaus gesellschaftspessimistische Dimension, spiegelt sie doch nicht nur das Verhältnis von Individuum und Natur wider, sondern zeigt auch, wie sich Menschen untereinander in existentiellen Krisenzeiten verhalten: Das Ausnutzen einer Notlage durch Diebstähle oder Plünderungen, die verzweifelte Suche nach Sündenböcken und eher passenden als plausiblen Erklärungen – von Kriegen abgesehen bringt wohl kaum eine andere Situation die Gesellschaft wieder so weit weg von Gemeinschaftsgefühl und Solidarität und hin zu Egoismus und rücksichtslosem Eigennutz.⁶³

Émile Zolas Erzählung wiederum, 1882 und damit zwei Jahre nach seinen theoretischen Bemerkungen *Le Roman expérimental* erschienen, steht durchaus in Einklang mit Zolas naturalistischer Poetik, etwas in Bezug auf die Darstellung der Natur.⁶⁴ Und so finden sich in *L'Inondation* auch ‚schöne‘ Elemente der Katastrophe, selbst dem größten Schrecken wohnt noch eine gewisse Ästhetik inne:

Cependant, autour de nous, le spectacle devenait d'une grandeur souveraine. [...] Et la nappe immense s'élargissait encore sous cette douceur du ciel, toute blanche, comme lumineuse elle-même d'une clarté propre, d'une phosphorescence qui alumait de petites flammes à la crête de chaque flot.⁶⁵

Die Beschreibung dieser im Sternenlicht sichtbaren ‚Flämmchen auf den Wellenkämmen‘ wird aber dann problematisch, wenn man sich an die autodiegetische Er-

⁶⁰ Übrigens auch in Heinrich von Kleist *Das Erdbeben in Chili*, als das Erdbeben „von allen Seiten Angriffe auf [Jeronimo] machte“ (Kleist, Heinrich von: *Das Erdbeben in Chili*. In: Ders.: *Die Marquise von O... Das Erdbeben in Chili*. Erzählungen. Stuttgart: Reclam 2007, S. 49-66, hier S. 51), und Jeronimo und Josephe ja später auch (menschlichen) Angriffen vermeintlicher Moralisten und Gläubigen ausgesetzt sind.

⁶¹ Vgl. Puschkin: *Der eherne Reiter*, S. 117f.

⁶² Hier werden quasi Goethes „Die Natur geht ihren Gang“ und Frischs „Die Natur kennt keine Katastrophen“ kombiniert; ohnehin lässt sich diese Einstellung bis in die Landwirtschaftskultur des Alten Ägyptens nachvollziehen: Wie etwa von Herodot und Diodor aufgezeichnet, waren die Überflutungen des Nils so notwendig wie destruktiv, vorwiegend aber als lebensspendendes Element angesehen (Vgl. Caminos, Ricardo A.: *Der Bauer*. In: Donadoni, Sergio (Hg.): *Der Mensch des Alten Ägyptens*. Frankfurt a.M.: Campus 1992, S. 18-49, hier S. 21f.).

⁶³ Vgl. dazu Puschkin: *Der eherne Reiter*, S. 115f.

⁶⁴ Vgl. Mitterand, Henri: *Zola et la Naturalisme*. Paris: Presses Universitaires de France 1986, S. 70f.

⁶⁵ Zola: *L'Inondation*, S. 19.

zählinstanz zurückerinnert – den 70jährigen Bauern Roubieu, der in seinem rückblickenden Bericht zusätzlich ja noch unter dem Eindruck der Katastrophe und des absoluten Verlusts (inklusive des Lebenswillens) steht. Die Poetisierung dieses Naturphänomens mag also zwar naturalistisch-akkurat sein, stellt aber durchaus einen Widerspruch zum eher einfach-gebildeten und ohnehin traumatisierten Erzähler dar.

Beide Texte, das Poem von Alexander Puschkin wie auch die Erzählung von Émile Zola, greifen die jeweilige Hochwasserkatastrophe nicht nur auf inhaltlich-motivischer Ebene (als Ereignis innerhalb des narrativen Universums und mit individuellen Folgen für exemplarische Figuren) auf, sondern spiegeln die Überflutung auch auf erzählerischer und semantischer Ebene (durch Metaphern oder eine ‚verschwimmende‘ und ‚zerfließende‘ Sprache). Und auch wenn sie sich auf jeweils reale Naturkatastrophen in zeitlicher Nähe beziehen, werden die beiden Texte in den künstlerischen Bearbeitungen zu etwas Überzeitlichem. Denn die formale und literaturgeschichtliche Verschiedenartigkeit der Beispiele steht (durchaus überraschenden) sprachlichen, narratologischen und metaphorischen Gemeinsamkeiten gegenüber. Die ‚naturalistische‘ Beschreibung des Garonne-Hochwassers oder die realistisch-phantastische Schilderung der Newa-Flut: Zerstörung und Leid der Menschen, ihre Erklärungsversuche, ihre traumatischen Erlebnisse und hoffnungslose Erschütterung sind auffallend gleich, in Petersburg wie in Saint-Jory.

Literatur

- Äsop: Fabeln. Stuttgart: Reclam 2005.
- Belyj, Andrej: Petersburg. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005.
- Bishop, John: Joyce's Book of the Dark. Madison, WI: University of Wisconsin Press 1986.
- Blumenberg, Hans: Schiffbruch mit Zuschauer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997.
- Brogie, Gabriel de: Mac Mahon. Paris: Perrin 2000.
- Caminos, Ricardo A.: Der Bauer. In: Sergio Donadoni (Hg.): Der Mensch des Alten Ägyptens. Frankfurt a.M.: Campus, S. 18-49.
- Chopin, Kate: The Awakening. New York: Avon 2009.
- Conrad, Joseph: Heart of Darkness. London: Penguin 2007.
- Crutzen, Paul J.: Geology of Mankind. In: Nature 415 (2002), S. 23.
- Eckermann, Johann Peter: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Frankfurt a.M.: Insel 2006.
- Ehlers, Eckart: Das Anthropozän. Die Erde im Zeitalter des Menschen. Darmstadt: WBG 2008.
- Ferro, Marc/Garrisson-Estèbe, Janine (Hg.): Une Histoire de la Garonne. Paris: Éditions Ramsay 1982.
- Frisch, Max: Der Mensch erscheint im Holozän. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981.
- Gogol, Nikolaj: Der Newskij-Prospekt. In: Ders.: Erzählungen. Stuttgart: Reclam 2012, S. 124-169.
- Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm: Kinder- und Hausmärchen. Die handschriftliche Urfassung von 1810. Stuttgart: Reclam 2007.

- Günther, Horst: Das Erdbeben von Lissabon und die Erschütterung des aufgeklärten Europa. Frankfurt a.M.: Fischer 2005.
- Hemingway, Ernest: The Complete Short Stories. New York: Simon & Schuster 1987.
- Hemingway, Ernest: The Old Man and the Sea. London: Vintage 2000.
- Homer: Odyssee. Husum: Hamburger Lesehefte 2010.
- Joyce, James: Ulysses. London: Penguin 2012.
- Joyce, James: Finnegans Wake. London: Penguin 2013.
- Kinsky, Esther: Am Fluß. Berlin: Matthes & Seitz 2014.
- Kleist, Heinrich von: Das Erdbeben in Chili. In: Ders.: Die Marquise von O... Das Erdbeben in Chili. Erzählungen. Stuttgart: Reclam 2007, S. 49-66.
- Klotz, Volker: Erzählen. Von Homer zu Boccaccio, von Cervantes zu Faulkner. München: Beck 2006.
- Lauer, Gerhard/Unger, Thorsten: Angesichts der Katastrophe. Das Erdbeben von Lissabon und der Katastrophendiskurs im 18. Jahrhundert. In: Dies. (Hg.): Das Erdbeben von Lissabon und der Katastrophendiskurs im 18. Jahrhundert. Göttingen: Wallstein 2008, S. 13-43.
- Lauer, Reinhard: Aleksandr Puškin. München: Beck 2006.
- McCarthy, Cormac: Suttree. London: Picador 2010.
- Melville, Herman: Moby Dick, or: The Whale. London: Penguin 2002.
- Mitterand, Henri: Zola et la Naturalisme. Paris: Presses Universitaires de France 1986.
- Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften. Erstes und zweites Buch. Reinbek: Rowohlt 2011.
- Nesselhauf, Jonas: Die Welt erscheint im Anthropozän. Saardine 4 (2015). <http://www.uni-saarland.de/fileadmin/user_upload/Professoren/fr41_ProfSolteGresser/Dokumente/Studium/fachschaft/Saardine/sd_004_nesselhauf-anthropozoen.pdf>.
- Pamuk, Orhan: Rot ist mein Name. Frankfurt a.M.: Fischer 2003.
- Poe, Edgar Allan: The Narrative of Arthur Gordon Pym and Related Tales. Oxford: Oxford University Press 2008.
- Puschkin, Alexander: Der eherne Reiter. In: Ders.: Der eherne Reiter. Petersburger Erzählungen. Frankfurt a.M.: Insel 2003, S. 101-120.
- Schätzing, Frank: Der Schwarm. Frankfurt a.M.: Fischer 2005.
- Schmitt, Claudia: Wasser Schreiben – Wasser Lesen. Versuch einer transmedial ökologischen Perspektive. In: Jahrbuch für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft 2013, S. 79-90.
- Stanišić Saša: Vor dem Fest. München: Luchterhand 2014.
- Taube, Karl: Aztekische und Maya-Mythen. Stuttgart: Reclam 1994.
- Tworuschka, Monika/Tworuschka, Udo: Als die Welt entstand... Schöpfungsmythen der Völker und Kulturen in Wort und Bild. Freiburg: Herder 2005.
- Updike, John: Rabbit, Run. London: Penguin 2006.
- Verne, Jules: Vingt Mille Lieues sous les Mers. Paris: Hetzel 1869.
- Voltaire: Candide, ou: L'Optimisme. Stuttgart: Reclam 1987.
- Weinrich, Harald: Literaturgeschichte eines Weltereignisses: Das Erdbeben von Lissabon. In: Ders.: Literatur für Leser: Essays und Aufsätze zur Literaturwissenschaft. Stuttgart: Kohlhammer 1971, S. 64-76.
- Woolf, Virginia: The Waves. Oxford: Oxford University Press 2008.
- Zola, Émile: L'Inondation. Paderborn: Schöningh o.J. [1946].
- Zola, Émile: Die Überschwemmung. In: Ders.: Erzählungen. Leipzig: Dieterich 1953, S. 3-34.

Berbeli Wanning (Siegen)

Der eingetopfte Held. Kulturökologische Relektüre des Romans

Ein ungeratener Sohn von Renate Rasp

1. Einleitung

Wenn Hubert Zapf der kulturökologischen Sichtweise auf Literatur bescheinigt, dass sie das Randständige wieder in den Mittelpunkt rücken kann,¹ dann ist der heute kaum noch bekannte Roman von Renate Rasp, *Ein ungeratener Sohn*², ein gutes Beispiel für eine Relektüre unter den einschlägigen Vorzeichen. Er steht im Schnittpunkt dreier Diskurse – Bildung, Erziehung und Herrschaft –, die zwar seit Jahrzehnten aktuell sind, doch erst gegenwärtig als konstitutiv auch für die ökologische Debatte erkannt werden.

Der schmale Roman, 1967 publiziert, ist zu Unrecht in Vergessenheit geraten. Sein markanter und provokanter Stil und die schockierende und verstörende Bildlichkeit überforderten das zeitgenössische bürgerliche Publikum ebenso wie die führenden Vertreter der Gruppe 47. Was damals für Aufsehen sorgte, trägt zugleich den Keim des heute vollzogenen Vergessens in sich: Dieser Roman wird in seiner Radikalität stark mit der „68-er Bewegung“ identifiziert, gilt gar als ein typisches literarisches Produkt derselben. Insofern diese Zeit längst zu einer historisch abgeschlossenen Epoche geworden ist, die als eher politische und weniger poetische gilt, verschwand auch dieser Text in einer literaturhistorisch nur wenig erhellten Vergangenheit.

2. Die Autorin und ihr Text

Gleiches gilt für die Autorin, die kurz vorgestellt werden soll, bevor ich zum Inhalt des Romans komme. Renate Rasp, geboren 1935, ist die Tochter des Schauspielers Fritz Rasp, bekannt aus *Metropolis* und vielen anderen Filmen, häufig Darsteller von schurkenhaften Figuren. Eigentlich möchte sie nicht in dieser Abhängigkeit wahrgenommen werden, und doch kann sie dieser Konstellation als Tochter nicht entgehen, weil die Rezeption von Schriftstellerinnen aus Künstlerfamilien (vor dem „Fräuleinwunder“) zumeist patriarchalisch strukturiert war und zum Teil auch heute noch ist. Eine Dekonstruktion dieses fragwürdigen Wahrnehmungsmusters wäre also angebracht, wobei die soziale Konstellation der Künstlerfamilie

¹ Vgl. Zapf, Hubert: Kulturökologie und Literatur. Ein transdisziplinäres Paradigma der Literaturwissenschaft. In: Ders. (Hg.): Kulturökologie und Literatur. Heidelberg: Winter 2008, S. 15-44, hier S. 32ff.

² Rasp, Renate: *Ein ungeratener Sohn*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1970. Quellenhinweise erscheinen i. F. mit einfacher Seitenzahl in Klammern im laufenden Text.

dennoch aufschlussreich bleibt. Renate Rasp experimentierte in verschiedenen Künsten, als Schauspielerin und Malerin, arbeitete schließlich als Gebrauchsgrafikerin, bevor sie 1967 mit dem Schreiben anfang. Die Forschung rechnet sie heute mit Gisela Elsner und Gabriele Wohmann, um nur zwei prominente Beispiele zu nennen, zu den „Spezialistinnen des Bösen“³, zu den Schriftstellerinnen, die mit satirischen und dunklen Texten den männlich dominierten Literaturmarkt am Ende der 1960er Jahre bereicherten. Renate Rasp las sechs ihrer Gedichte bei einem Treffen der Gruppe 47, und die dort Versammelten baten sie, alles nochmals zu wiederholen, als könnten sie es nicht fassen, dass eine Frau ihre sozialkritischen Texte in solch kühl-emotionsloser Distanz vorträgt.⁴ Günter Grass soll in diesem Zusammenhang gesagt haben – und dieser Satz wird überall kolportiert – „Sie drücken uns nicht, sie schreiben uns an die Wand, die Frauen.“⁵ Vor diesem Hintergrund wurde der Roman *Ein ungeratener Sohn* von der zeitgenössischen Kritik positiv aufgenommen. Der Text hat die seinerzeitige gesellschaftliche Realität gleichsam bis zur Kenntlichkeit entstellt. Mit dem Ziel, den „Erziehungsterror“⁶ zu karikieren, wurde dieser Roman zu einer „Satire, die das Lachen verbietet“.⁷ Ein Buch, das auf Widerwillen stößt, hat zwar keine Chance, auf die Bestseller-Liste zu gelangen (und langfristig kanonisiert zu werden), bleibt aber im Gedächtnis der Literaturwissenschaft und kann heute auch aus kulturökologischer Perspektive gelesen werden wegen seiner einzigartigen und zugleich grausamen Erziehungsidee, ein Kind in einen Topf zu pflanzen, damit daraus ein Baum wird.

Ein ungeratener Sohn ist Renate Rasps erster Roman. Er handelt von einer Familie, wie sie in ihrer äußeren Aufstellung typischer kaum sein kann: Die Mutter, Hausfrau, gegenüber ihrem Ehemann stets gehorsam, um nicht zu sagen devot, der Sohn Kuno, eifrig, bereitwillig, unterwürfig und ohne echten Widerspruchsgeist, dann der Ehemann und Vater, eigentlich Stiefvater und vom Sohn Onkel genannt, in dieser Rolle jedoch umso engagierter und sehr um das ‚Wohl‘ des Jungen bemüht. Eine scheinbar idyllische bürgerliche Kernfamilie mit einem Stiefvater, was häufig der Realität im Nachkriegsdeutschland entsprach. Doch Renate Rasp entzaubert das vermeintliche Familienglück in dieser rabenschwarzen Parabel gründlich. Der satirische Stil verbindet sich direkt mit ihrem literarisch-politischen Interesse.⁸ Der Vater, der in seiner patriarchalischen Funktion unangefochten das Erziehungsziel für den Sohn vorgibt, hat eine ungewöhnliche Idee. Er möchte aus

³ Smith-Prei, Carrie: *Revolting Families. Toxic Intimacy, Private Politics, and Literary Realisms in the German Sixties*. Toronto: University of Toronto Press 2013, S. 129.

⁴ Vgl. Bender, Hans: Kuno wird kupiert. In: *Der Spiegel* 48 (1967), S. 180-182, hier S. 180.

⁵ Zit. nach Smith-Prei: *Revolting Families*, S. 129, und Bender: Kuno wird kupiert.

⁶ Zimmer, Dieter E.: Hier berät Sie Renate Rasp. In: *Die Zeit* 47 (1973), online <<http://www.zeit.de/1973/47/hier-beraet-sie-renate-rasp>> (zuletzt 12.09.2014).

⁷ Bender: Kuno wird kupiert, S. 182.

⁸ Smith-Prei: *Revolting Families*, S. 129.

Kuno einen Baum machen. Schon seit Jahren hat er dafür einen besonders schönen Platz im Garten reserviert. Der Mutter fällt im sorgfältig geplanten Transformationsprozess ihres Sohnes die Rolle der Assistentin und Aufseherin zu, die aus Angst vor dem Gatten helfend, doch aus Liebe zum Sohn auch konspirativ agiert, wenn der Stiefvater nicht zuhause ist, stets in Sorge vor Entdeckung. Die akribisch vorbereitete Erziehungsfolter folgt einem festen Schema. Vom Stiefvater angetrieben, unterstützt die Mutter vorbehaltlos sein Werk in allen seinen Phasen. Noch eifriger verficht Kuno selbst die angestrebten Ziele, die ihm kurz nach seinem zehnten Geburtstag offenbart werden und die er sich in der Folge ganz zu seinen eigenen macht – der vielleicht irritierendste Wesenszug dieser Figur, sind doch die Konsequenzen für ihn gravierend.

[Stiefvater]: „Eigentlich solltest du es noch nicht wissen. Wir müssen auch erst abwarten, wie du dich entwickelst. Es hängt von dir ab. Wir können nur die Weichen stellen. Aber du hast jedenfalls eine große Möglichkeit.“ Ich hielt den Atem an, zählte bis dreizehn, dachte, wenn es mir gelingt, den Atem bis dreizehn anzuhalten, ohne herauszupusten, gewinne ich, wird alles gut. Ich wusste noch nicht, was der Onkel wollte, aber ich wollte alles richtig machen. „Ich habe diesen Platz absichtlich freigelassen“ – er machte eine Pause, räusperte sich –, „nicht um hier eine Liegewiese zu haben, sondern deinetwegen, Kuno. Du wirst hier Sonne haben, morgens, mittags, nachmittags. Der Schatten von den Stangenbohnen kann dich nicht treffen. Ich habe diesen Platz beobachtet, jahrelang, jeden Tag. Oben im Haus kann ich Dir Karten zeigen. Der Schatten von der Weide, den Nussbäumen, den Stangenbohnen [...] alles eingetragen, auf den Zentimeter. Im letzten Jahr wichen die Maße voneinander ab, aber ganz unbedeutend, kaum der Rede wert.“ Ich hatte nicht verstanden, was er wollte, meine Lunge schmerzte vor Anstrengung. „Es ist tatsächlich der beste Platz im Garten. Das habe ich jetzt schwarz auf weiß.“ Ich hielt es für angebracht, darüber ein glückliches Gesicht zu machen. „Wir warten selbstverständlich, bis du die richtige Größe hast. Wahrscheinlich musst du zuerst in einen Topf. Doch das soll jetzt nicht unsere Sorge sein.“ Der Onkel verlor etwas von seinem Schwung. Er sah wohl plötzlich, wie klein ich war, wie weit vom Ziel entfernt. „Du meinst“ – hoffentlich sagte ich das Richtige – „ich könnte ein Baum werden?“ „Das hängt davon ab.“ (S. 18f.)

An seiner Bestimmung, ein Baum zu werden, hegt Kuno jedoch bemerkenswerterweise keinen Zweifel, deshalb leistet er auch keinen Widerstand. Es sind zwar radikale Körperkorrekturen notwendig, bis aus einem Menschen ein Baum werden kann, doch diese werden dann zum Bestandteil des pervertierten Erziehungsprozesses. Der Stiefvater hat alles im Blick: Das bewegliche Wesen wird durch akribische gymnastische Übungen zum Statuarischen gezwungen, die Ernährung wird durch Diät umgestellt, und die aus Pflanzenperspektive überflüssig wirkenden Körperteile wie Hände werden abgeschlagen. Die Leser lernen Kuno, der sein Leben aus der Ich-Perspektive rückblickend erzählt, von Anfang an als beidseitig

Handamputierten kennen, der anstelle seiner Hände grobe Zangen trägt und von einer eleganten Handprothese träumt, die er aber nicht bekommen darf, obwohl ein Vertreter für Versehrtenartikel auf Geheiß der Mutter ihm diese vorführt. Mit der völlig distanzierten Schilderung des eigentlich monströsen Geschehens nimmt Kuno die Ungerührtheit der Pflanze vorweg, doch die Baumwerdung, vollzogen durch allerlei Tortur, verstößt gegen die Naturgesetze und muss scheitern. Zurück bleibt Kuno, 50jährig, als ein apathisch-immobiler Mann, der kaum seinen Sessel verlässt und am Ende innerlich gleichgültig nunmehr vegetiert, als sei die gescheiterte Baummetamorphose doch noch gelungen.

3. Traditionelle Lesart: Radikale Herrschaftskritik

Am Ende der 1960er Jahre rückte mit der so genannten Studentenbewegung die Debatte um Erziehung und Bildung in die Mitte der bürgerlichen Gesellschaft, was zugleich deren Herrschaftsanspruch in Frage stellte. Einer der bekanntesten Bildungstheoretiker dieser Zeit, Heinz J. Heydorn, definiert den Begriff Erziehung wie folgt: „Im Begriff der Erziehung ist die Zucht schon enthalten, sind Einfügung, Unterwerfung, Herrschaft des Menschen über den Menschen eingeschlossen, bewusstloses Erleiden.“⁹ Begriffe wie Zucht, Einfügung und Unterwerfung beinhalten ein Gewaltpotential, das zu durchlaufen jedem „Zögling“ unabdingbar auferlegt wird. Schon hier kommt auf der semantischen Ebene die pflanzliche Lebensform ins Spiel. Seit der Mensch sesshaft wurde und Pflanzen anbaute, was gemeinhin als Ursprung der Kultur gilt, musste er das bloße Wuchern der Pflanzen unterbinden und in die gewünschte Richtung lenken, also eine Lebensform beherrschen bzw. unterwerfen. Dies gelingt vorzugsweise dann, wenn bereits die Jungpflanze entsprechend den Erfordernissen des Menschen geformt und in ihrem Wuchs beeinflusst wird. Das semantische Feld lässt sich deshalb leicht auf die Erziehung junger Menschen übertragen.

Für die härtesten Formen militärisch-strenger Erziehung kennt die deutsche Sprache den – wenn auch heute meist obsoleten – Ausdruck „Pflanzschule“. In einer Definition aus dem späten 18. Jahrhundert finden wir noch die Parallelen, die zwischen den jeweils jungen Formen pflanzlichen und menschlichen Lebens gezogen werden. In *Adelungs grammatisch-kritischem Wörterbuch der hochdeutschen Mundart* wird die Pflanzschule bestimmt als „ein Platz, auf welchem junge Pflanzen, ingleichen junge Bäume gezogen werden, welche hernach an den Ort ihrer Bestimmung verpflanzet werden; der Pflanzgarten. [...] Ingleichen figürlich, ein Ort; wo junge Leute zu ihrer künftigen Bestimmung zubereitet und geschickt ge-

⁹ Heydorn, Heinz J.: Über den Widerspruch von Bildung und Herrschaft. Bildungstheoretische Schriften. Bd. 2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970, S. 9.

macht werden.“¹⁰ Berühmtester Schüler einer militärischen Pflanzschule, nämlich der Hohen Karlsschule auf der Solitude in Stuttgart, ist Friedrich Schiller, der sich allerdings gegen die rigiden Erziehungsmethoden auflehnte, die von einem strikt geregelten Tageslauf bis hin zur sozialen Isolation reichten. So gerinnt schon der Begriff „Pflanzschule“ zu einer ikonischen Metapher herrschaftsgesättigter Erziehung, deren Ziele die Brechung des eigenen Willens der Zöglinge und die Aufhebung statt Herausbildung einer individuellen Persönlichkeit sind.

Die Verbindung zwischen der realen „Pflanzschule“ und der fiktiven Baummetamorphose, der Kuno unterzogen wird, läuft über die Semantik des Pflanzens als Vorgang, noch gesteigert zum „Pflanze-Werden“ als ultimativer Form des Adaptionsprozesses. Der Stiefvater hat sich – ganz im Stil der militärischen „Pflanzschule“ – einen streng geregelten Übungsplan für Kuno ausgedacht, der ihn seiner Bestimmung, ein Baum zu sein, näher bringen soll.

Ich sah mich im Mittelpunkt einer großartigen Aktion: „Kann ich nicht außer der Diät noch etwas tun?“ Würde er nur verlangen, dass ich mich auf den Kopf stellte, auf Rollschuhen einen Berg bestiege, in eisig kaltes Wasser spränge, kopfüber, aus dem dritten Stock. Mein Eifer freute ihn: „Im Augenblick nein. Das ist alles. Die Spezialgymnastik fängt erst in zwei Jahren an. Wenn du willst, zeige ich dir die Figuren.“ Er hatte vierhundert linierte Blätter in Leinen binden lassen und in der Bibliothek eine Ecke für weitere Bände und Leitzordner ausgeräumt. Auf dem Etikett am Rücken des Buches las ich meinen Namen: „Kuno I“, und kleingedruckt: „Gymnastische Übungen“. Ich sah an Onkel Felix' grünem Lodenarm vorbei auf die leeren Seiten mit dem Wort „Beobachtungen“. Er blätterte das Buch vom Ende durch, vorsichtig, um die Seiten nicht einzureißen. „Die einfachste Übung ist zugleich die schwierigste“, kommentierte er die erste Zeichnung, „und die wichtigste. Das Stehen. Wenn du richtig stehen kannst, hast du es geschafft. Ohne den kleinen Finger zu bewegen, stundenlang, mit einer Wasserschale auf dem Kopf.“ Sein Zeigefinger strich an einem Männchen vorbei, das auf einem Bein auf einer Linie stand. Es lebte in einer schwarzen kräftigen Kontur, ohne Gesicht. (S. 20f.)

Der Stiefvater macht Vorschriften, in welchen Räumen des Hauses sich Kuno aufhalten darf. Obwohl er das schönste und größte Zimmer erhält, darf er sich nicht wirklich frei bewegen. Die soziale Isolation ist vollzogen, Kuno von der Schule abgemeldet; die Aktivitäten der Baumwerdung dürfen in der Nachbarschaft kein Aufsehen erregen, und als dies doch ansatzweise geschieht, stellt ein aufwändiges Lügenkonstrukt die kleinbürgerliche Normalität wieder her, die die Fassade aufrechterhält, hinter der das Ungeheuerliche passiert. Kunos nicht-pflanzenhafte Sinne wie Hören und Sehen werden durch Verschluss bzw. Blendung allmählich eingeschränkt, die Umgestaltung der Haut zur Rinde wird erwartet, doch der Prozess schreitet weit langsamer voran als geplant. Eigentlich funktioniert er gar nicht.

¹⁰ Adelung, Johann Christoph: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart. Bd. 3. Leipzig: Breitkopf 1798, S. 735.

Schließlich wird die Öffentlichkeit aufmerksam, Kunos Verschwinden ist aufgefallen. Ein Erziehungsbeamter, der die Familie zuhause aufsucht, wird zunächst getäuscht – Kuno gehe es gut, er habe nur noch etwas Zeit gebraucht, sich für seinen weiteren beruflichen Weg zu entscheiden. Spontan bekundet Kuno, Ingenieur werden zu wollen. Ein Termin im Büro wird vereinbart. Während der Beamte sich noch abwimmeln lässt, markiert dieses Ereignis dennoch eine Zäsur: Die Alleinherrschaft der Familie über den Bildungsweg des Kindes ist gebrochen, die öffentliche Kontrolle setzt ein. Kuno, der vorübergehend seinen baumhaften Zustand aufgeben und sich wie ein Mensch verhalten muss, enttäuscht den Stiefvater, der daraufhin den Elan verliert.

[Der Beamte zu Kuno]: „Zeigen Sie sich auf der Straße“, sagte er noch, „wegen der Leute. Damit das Gerede aufhört.“ Der Onkel war ihm gefolgt, um die Haustür zu schließen. Ich biss mich in den Arm, betete laut, er sollte nicht sofort über mich herfallen, mir noch eine kleine Frist gönnen. War nicht schon die Angst eine Strafe? Er kam, war auf der Treppe, stampfte sich herauf. Vor der Wohnzimmertür gab es noch die Tür zur Veranda, die Tür zum Bad, die Küchentür. „Er wird sich die Hände waschen“, dachte ich. Mein Arm schmerzte. Ich versuchte eine stärkere Beschwörung: Wenn er nicht kommt, beiße ich, bis es blutet! Die Schritte gingen ins Bad, an der Küche vorbei. Ich schlug die Zähne fester in das Fleisch. Langsam ging die Tür auf und wurde geschlossen. Er sagte nichts, bis er mitten im Zimmer stand. „Kuno!“ „Onkel Felix?“ „Du kannst diese Brille abnehmen und die Kniestützen.“ Ich rührte mich nicht. „Es ist Schluss. Das ist ja wohl klar jetzt!“ Seine Stimme klang geschraubt. Ich glaubte für mich noch eine Hoffnung zu sehen. „Ich habe nie im Ernst daran gedacht.“ [Anm.: Ingenieur zu werden] Er sah über mich hinweg. „Also, wann triffst du dich in dem Büro?“ Seine Stimme zitterte. Er schämte sich seiner Bewegung nicht. „Wenigstens hat man nun wieder Zeit für sich selbst“, sagte er nach einer Weile. (S. 78f.)

Der Baumwerdungsversuch wird abgebrochen, die Schuld daran Kuno auferlegt, ohne Möglichkeit, sie zu tilgen. Durch Nichtbeachtung bestraft, zerbricht er unter dem Druck, einem System nicht genügt zu haben, was er als eigenes Versagen einstuft.

„Modern“ im Unterschied zur „Pflanzschule“ früherer Jahrhunderte ist die perfide Umkehrung der Verantwortlichkeit im Erziehungsprozess, die anheischig gewonnene, scheinbar freie Zustimmung des ‚Zöglings‘ zu allem, was mit ihm geschieht. Die brutale und pervertierte Pädagogik des Stiefvaters offenbart einen Herrschaftsanspruch, der umso tiefgreifender verwirklicht werden kann, je mehr er in Kunos Gedanken und Wollen implementiert ist. Das Kind hat keine Chance, dem zu entkommen.

Er [der Stiefvater] sah meine Mutter lange an und sagte: „Du hast immer noch nicht begriffen, worum es geht.“ Dann sprach er nicht weiter, bis sie aus dem Zimmer ging, und als ich hinter ihr her wollte, rief er mich. Er fragte mich, ob ich

neu mit ihm anfangen wolle. Er wolle den Übungsplan neu durchdenken, ihn mit mir durchsprechen, wenn ich Einwände hätte. Manches, habe er eingesehen, könne er selbst nicht beurteilen. Er brauche jetzt von mir Auskünfte über mein eigenes Gefühl. Je mehr ich hineinwüchse, desto selbstverständlicher müsse er zurückstehen, nach und nach könne er nur noch mein Berater sein. Ich bot ihm an, die Übung mit den ungleichmäßig gestreckten Armen vorzumachen, und sah, während ich in dieser Haltung vor ihm stand, dass es ihm schwer fiel, mich ruhig anzuschauen. (S. 40)

Diese Erziehungsmethode ist zutiefst inhuman, und in der grotesken Überzeichnung als durchgehende Stilebene des Romans kann Renate Rasp diese Herrschaftsstrukturen unter verschiedenen Aspekten entlarven: persönlich (das Kind Kuno ringt um die Liebe seiner Eltern), familiär (der Stiefvater ein Despot, die Mutter devot) und gesellschaftlich (die Ordnung, die Ziele, die Macht der Erziehung). Birgit Kneip weist in ihrer Interpretation darauf hin, dass die Kommunikation in dieser Familie von der Divergenz zwischen den Beziehungs- und Inhaltsaspekten von Mitteilungen geprägt ist. „Die Vorgabe der geplanten Baummetamorphose als realistisches Erziehungsziel, die wahnhaftige Auffassung vom Erfolg der einzelnen zu Folterungen ausartenden Schritte [...] wird durch die drohende Sanktionierung ‚richtiger‘ Wahrnehmungen unterstützt, was zur Verzerrung, zumindest Verunsicherung der Realitätswahrnehmung des Opfers Kuno führt.“¹¹ Der Verlust von Sprache und Kommunikation bildet den Höhepunkt der Erziehungsfolter, die Kuno erleiden muss. Dieser Höhepunkt ist zugleich Umschlagpunkt, denn von ihm aus beginnt mit dem Wiedereintritt Kunos in den Kreis der Sprechenden das Ende des Experiments: Der eingetopfte Held wird nie in den Garten verpflanzt. Um die Notwendigkeit dieses Scheiterns deutlich zu zeigen, bietet sich die kulturökologische Lesart an.

4. Kulturökologische Lesart: Mensch-Natur-Herrschaftsdiskurs

Der durch den Ecocriticism beeinflusste kulturökologische Ansatz fragt danach, wie die Kultur an der Gestaltung von Natur beteiligt ist (einschließlich der naturgegebenen Existenzbedingungen des Menschen), wobei er das Verhältnis von Kultur und Natur grundsätzlich als ein wechselseitiges sieht. Im engeren Sinn fragt Kulturökologie nach der Rolle und Funktion von Literatur und Sprache in diesem Zusammenhang. In der fiktiven Welt des Romans *Ein ungeratener Sohn* wird nun versucht, eine menschliche Figur in einen Baum umzugestalten, mithin wird das im Mittelpunkt stehende interpersonale Herrschaftsverhältnis durch sprachliche Mittel in den Natur-Raum erweitert oder, anders gesprochen, durch Naturmetaphern in einer besonderen Weise dargestellt. Es ergeben sich daher aus der kulturökologi-

¹¹ Kneip, Birgit: Zwischen Angriff und Verteidigung. Satirische Schreibweise in der deutschen Erzähl- und Dokumentarprosa 1945-75. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999, S. 224.

schen Perspektive besonders interessante Einblicke in den Text. Mit Kuno, dem eingetopften Sohn, ist das Narrativ der physischen Verwandlung des literarischen Helden in eine andere Lebensform, sonst überwiegend aus dem Märchen bekannt, zu einem Bestandteil realistischen Erzählens geworden. Ohne zunächst weiter auf den Herrschaftsdiskurs einzugehen, möchte ich unter kulturökologischer Prämisse die Frage aufwerfen, warum der Sohn Kuno ausgerechnet ein Baum werden soll, also eine Pflanze, mithin eine Lebensform, die kulturhistorisch seit Aristoteles als zwei Stufen unter dem Menschen stehend angesehen wird. Während gemäß dieser Auffassung ‚Leben‘ die Differenz zwischen Beseeltem und Unbeseeltem markiert und daher alles Leben auf einer Ebene stehen müsste, zieht Aristoteles dennoch eine scharfe Trennung zwischen menschlich-tierischem und pflanzlichem Leben: Letzteres hat nur am ‚Nährvermögen‘ teil, also an der Bewegung der Ernährung, dem Schwinden und dem Wachstum.¹² Die Isolierung des nutritiven oder vegetativen Lebens von allen animalischen Lebensformen ist eine fundamentale wissenschaftliche Erkenntnis: Erst vor diesem Hintergrund kann sich das animalische, zu dem auch das menschliche Leben gehört, in seiner höheren Ordnung abheben. Diese Trennung und die daraus resultierende Neubestimmung vegetativen Lebens ist seit dem 17. Jahrhundert eine der Grundlagen einer bereits in dieser Zeit einsetzenden ‚Biopolitik‘ im Sinne von Giorgio Agamben. Dieser stellt fest, dass die Teilung des Lebens in vegetatives und animalisch-humanes zu einer beweglichen Grenze führt, die als innerste Zäsur überhaupt erst die Entscheidung, was menschlich ist und was nicht, ermöglicht.¹³ Erst dadurch kann der Mensch dem Tier und den anderen Lebensformen entgegengesetzt werden, was letztlich seine Herrschaft über die Natur (mit-)begründet.

Der eingetopfte und zuvor zu einer vegetabilen Lebensform gebändigte Kuno überschreitet diese bewegliche Grenze gleichsam aus der anderen Richtung. Wenn Agamben sagt, dass der Mensch als Entkoppelung der zwei Elemente Leben und Logos gedacht werden muss und nicht, wie üblich, als Trennung und Vereinigung von Körper und Geist,¹⁴ dann zeigt das Scheitern dieses Versuchs einer Baummetamorphose, dass Logos – hier der perfide Erziehungsplan der Eltern – und Leben – hier der halb in einen Baum verwandelte Sohn – nicht in Übereinstimmung zu bringen sind. Insofern kann der Roman als Bestätigung dieser These Agambens gelesen werden: Die Logos-Lebensform Mensch ist soweit von den anderen entkoppelt, dass deren Anverwandlung in eine andere Form (des Lebens) fehlschlagen muss. Auch der Satire gelingt es nicht, im Modus der augenzwinkernden Reflexion eine Ordnung wiederherzustellen, die durch ein asymmetrisches

¹² Aristoteles: Über die Seele. Griechisch/Deutsch. Leipzig: Reclam 2011, 413a-413b.

¹³ Agamben, Giorgio: Das Offene. Der Mensch und das Tier. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 26.

¹⁴ Ebd., S. 26.

Herrschaftsverhältnis gestört worden ist. Oben wurde bereits gesagt, dass die satirische Form dieses Romans keine ist, die in ihrer Übertreibung zum Lachen reizt. Vielmehr ist sie schockierend und radikal im Sinn von Adorno, der dazu schreibt: „Alle Satire ist blind gegen die Kräfte, die im Zerfall frei werden. Daher hat denn der vollendete Verfall die Kräfte der Satire an sich gezogen.“¹⁵ Die dem Lachen Einhalt gebietende monströse Satire vom ungeratenen Sohn, die verschiedene kulturelle Muster dekonstruiert, mahnt das Ende einer Naturbeherrschung an, die auch vor dem Eingriff in die körperlich-seelische Individualität des Menschen nicht halt macht. Die nach traditionellem Verständnis am weitesten vom Menschsein entfernte Lebensform fungiert als Kontrastfolie dieses Gedankens.

Ganz neu ist die Idee, die Mensch-Pflanze-Grenze zu überschreiten, freilich nicht. Aus der Mythologie respektive Ovids *Metamorphosen* bekannt ist Daphnes Verwandlung in einen Lorbeerbaum. Um der Verfolgung durch Apollo zu entgehen, fleht Daphne ihren Vater, den Flussgott Peneios, um Rettung an, woraufhin dieser sie in eine andere, Apollo nicht reizende Gestalt verwandelt, eben in einen Lorbeerbaum. Dieser Prozess vollzieht sich blitzschnell: Erstarrung, aus Haut wird Rinde, aus den Haaren Laub, die Arme werden Äste, die Füße verwurzeln. Die Gestaltanalogie findet sich auch in Kunos Wandlungsprozess wieder, der allerdings auf Jahre angelegt ist, systematisch betrieben wird und schließlich nicht erfolgreich ist.

Spektakulär ist die Szene seiner Eintopfung, Höhepunkt einer Entwicklung, die eigentlich noch zur endgültigen Einpflanzung im Garten vollendet werden sollte. Man muss sich Kuno jetzt als eine Art pflanzliche Nixe vorstellen. An die Stelle des Fischleibs treten hier die mittels Drahtumwicklung in einem schmerzhaften Prozess ab der Hüfte zusammengefügte Beine. Dadurch immobil geworden, benötigt Kuno außer seinem Stiefvater noch einen weiteren Mann, der beim Eintopfen hilft, was allerdings erst im zweiten Versuch klappt.

Zum zweiten Mal ließen sie mich in den Topf gleiten, vorsichtig, behutsam, hielten mich noch immer, auch als ich schon fest in der Erde stand. Der Onkel hatte Angst, ich könnte mit der Sohle hart aufkommen. Schweiß stand ihm in kleinen Tropfen auf der Stirn. Als Herr Schorst die erste Lage Erde über meine Füße schaufelte, löste sich ihre [Bezug: die Mutter] Spannung, sie schien ruhig, fast fröhlich zu sein. Warum sollte sie sich Sorgen machen? Alles stimmte. Der Onkel rüttelte an mir, bog mich zurecht. (S. 101)

Kuno, immer noch ein denkendes, beobachtendes und selbstreflexives Wesen, hatte zuvor neben den körperlichen Strapazen verschiedene Disziplinarmaßnahmen durchlaufen, die Carrie Smith-Prei als Drei-Schichten-Modell¹⁶ beschreibt: Auf die baumgemäße Transformation des Körpers folgt als zweite Schicht die Auslö-

¹⁵ Adorno, Theodor W.: *Minima Moralia*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981, S. 282.

¹⁶ Smith-Prei: *Revolting Families*, S. 139ff.

schung der Sinne, was allerdings mit den olfaktorischen und haptischen nicht gelingt. Kuno kann seine Mutter an der Berührung und am Geruch erkennen. Obwohl er eingetopft und als einzige Nahrung mit Wasser an den Füßen/Wurzeln begossen auf der Terrasse steht, nimmt er riechend in seiner Vorstellung an den Mahlzeiten der Eltern teil – bleibt also Teil einer kulturellen Praxis, die menschliches Verhalten dauerhaft vom tierischen (und erst recht pflanzlichen) trennt. Noch deutlicher wird die Trennung der verschiedenen Lebensformen allerdings durch die Sprache, die als naturgegebene Fähigkeit des Menschen sich doch erst in der Kultur ausformt. Entsprechend – und das ist die dritte Schicht – muss Kuno im Zuge seiner Baumwerdung auch die Sprache genommen werden. Als ersten Schritt beschränkt Kunos Abmeldung von der Schule und fortschreitende soziale Isolation die Zahl seiner Kommunikationspartner auf die Eltern. Sprache als schriftlichen Text kennt er bald nur noch in Form der Anweisungen aus den strengen Übungsbüchern, die der Stiefvater für ihn verfasst hat, gleichsam eine eigens für Kuno entwickelte Sprache. Eingetopft und phänotypisch für einen Baum gehalten, verliert er jede Ansprache: Mit Bäumen spricht man nicht. Interessanterweise ist es jedoch die Sprache, die Kuno zurückholt und den akribischen Plan scheitern lässt. Als nämlich der Erziehungsbeamte kommt, ein Kommunikant von außen, und gar noch ein Gespräch im Büro vereinbart wird, müssen die Eltern erkennen, dass ihr Vorhaben nicht funktionieren kann.

Bleibt abschließend die Frage nach den Voraussetzungen zu klären, warum die groteske Idee der Baumwerdung als Ziel des Erziehungsprozesses in dieser Satire überhaupt bewusstseinsverändernd wirken kann. Die Forschungen von Benjamin Bühler und Stefan Rieger über das Wuchern der Pflanzen¹⁷ haben gezeigt, dass Pflanzen zunächst zu Gegenständen wissenschaftlicher Beschreibungen werden mussten. Dies geschah, indem die experimentelle Physiologie von ihren ursprünglichen Objekten Tier und Mensch auf die Pflanze übertragen – und von Onkel Felix zurück übertragen und auf Kuno angewandt wurde. Physiologisches Denken stellt die scheinbar fundamentale Differenz zwischen Pflanzen und Tieren in Frage. Hierin erkennen wir die vormals erwähnte Verschiebung der Grenze hin in das Feld des Organischen wieder, gleichsam in Richtung einer voraristotelischen Ordnung. Die Pflanze wird zu einer Art Über-Pflanze, zu einer Wissensfigur: „Das Wuchern des über die Pflanzen erzeugten Wissens meint daher zweierlei: das Aufbrechen und das Konstituieren von Ordnung.“¹⁸

Daraus wiederum entsteht die Frage nach der Richtung des Kultivierungsprozesses und damit die Grundfrage nach der Entstehung aller Kultur, verstanden als Übergang zur Sesshaftigkeit, zu Ackerbau und Viehzucht: Kultivieren die Men-

¹⁷ Bühler, Benjamin/Rieger, Stefan: Das Wuchern der Pflanzen. Ein Florilegium des Wissens. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009, S. 10f.

¹⁸ Ebd., S. 11.

schen die Pflanze oder die Pflanzen die Menschen?¹⁹ Allerdings bleibt so die Differenz zwischen Mensch und Pflanze immer noch erhalten. Kuno, als eine Art experimentelle Anwendung dieser Theorie, soll diese Differenz überwinden, soll vom am höchsten entwickelten Wesen zum Wesen erster Ordnung (Max Scheler) werden, zur Überpflanze. Durch Erziehung, durch Macht, durch Herrschaft. Wir wissen nun, weshalb aus Kuno ein Baum werden sollte: Dieses Experiment musste scheitern. Der Nutzen dieser fiktiven Versuchsanordnung im poetischen Raum: In der Theorie freilich stehen uns die verschiedenen Wege noch offen, wie wir den Ursprung der ‚Naturkultur‘ oder ‚Kulturnatur‘ betrachten und erfassen.

Mit dem ungewöhnlichen Helden Kuno, der als Kind bereits ein Baum werden soll und dennoch immer ein Mensch bleibt, hat Renate Rasp eine einmalige Figur geschaffen, die heute nicht mehr nur als radikale Erziehungskritik gelesen wird, sondern in einem umfassenderen Rahmen als Kritik an den extremen Auswüchsen, die aus den Eingriffen in Naturprozesse entstanden sind. Hatte sich über Jahrhunderte der menschliche Einfluss auf die Natur vor allem auf den Außenraum gerichtet, überschreitet er seit dem Ende des 20. Jahrhunderts die Grenze zum eigenen Körper mitsamt seinen von der Natur vorgegebenen somatischen und psychischen Bedürfnissen, z.B. nach Ernährung und sinnlicher Wahrnehmung sowie nach Ansprache, Zuwendung und Kommunikation. Derartige Manipulationen geraten durch die drastische Metapher der Baummetamorphose eines Kindes in ein anderes Licht. Der Roman einschließlich seiner schockierenden Passagen trägt dazu bei, das Bewusstsein über diese neuen, erweiterten Dimensionen der Naturveränderung am eigenen Körper kritisch zu schärfen.

Literatur

- Adelung, Johann Christoph: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart. Bd. 3. Leipzig: Breitkopf 1798.
- Adorno, Theodor W.: *Minima Moralia*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981.
- Agamben, Giorgio: *Das Offene. Der Mensch und das Tier*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003.
- Aristoteles: *Über die Seele*. Griechisch/Deutsch. Leipzig: Reclam 2011.
- Bender, Hans: Kuno wird kupiert. In: *Der Spiegel* 48 (1967), S. 180-182.
- Bühler, Benjamin/Rieger, Stefan: *Das Wuchern der Pflanzen. Ein Florilegium des Wissens*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009.
- Heydorn, Heinz J.: *Über den Widerspruch von Bildung und Herrschaft. Bildungstheoretische Schriften Bd. 2*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970.
- Kneip, Birgit: *Zwischen Angriff und Verteidigung. Satirische Schreibweise in der deutschen Erzähl- und Dokumentarprosa 1945-75*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993.
- Meyer, Franziska: *Women's Writing in the 1950s and 1960s*. In: Weedon, Chris (Hg.): *Postwar Women's Writing in German. Feminist Critical Approaches*. Oxford: Berghahn Books 1997, S. 45-60.

¹⁹ Ebd., S. 13.

- Rasp, Renate: Ein ungeratener Sohn. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1970.
- Rudtke, Tanja: Kulinarische Lektüren. Vom Essen und Trinken in der Literatur: Bielefeld: Transcript 2014.
- Smith-Prei, Carrie: Revolting Families. Toxic Intimacy, Private Politics, and Literary Realisms in the German Sixties. Toronto: University of Toronto Press 2013.
- Thomas, R. Hinton/Bullivant, Keith: Literature in Upheaval. West German Writers and the Challenge of the 1960s. Manchester: Manchester University Press 1974.
- Zapf, Hubert: Kulturökologie und Literatur. Ein transdisziplinäres Paradigma der Literaturwissenschaft. In: Ders. (Hg.): Kulturökologie und Literatur. Heidelberg: Winter 2008, S. 15-44.
- Zimmer, Dieter E.: Hier berät Sie Renate Rasp. In: Die Zeit 47 (1973), online <<http://www.zeit.de/1973/47/hier-beraet-sie-renate-rasp>> (zuletzt 12.09.2014).

Henning Konetzke (Düsseldorf)

Auf der Suche nach einer ökologischen Ästhetik. Schreibverfahren einer nicht-anthropozentrischen Literatur im Werk Rolf Dieter Brinkmanns

Rolf Dieter Brinkmanns Werk ist geprägt von einer Grundhaltung gegenüber seiner Umwelt, der man mit dem Etikett ‚Zivilisationskritik‘ nicht mehr in vollem Maße gerecht wird; vielmehr ist es eine ausgeprägte Abscheu gegenüber seiner Umgebung, die sich artikuliert. Deutlich wird dies etwa in dem skizzenhaften Reisebericht seines Aufenthalts in Italien, *Rom. Blicke*¹, der als Reihe von Briefen und tagebuchartigen Aufzeichnungen einen Zugang zu Brinkmanns Einstellung gegenüber der Welt ermöglicht:

[...] von Mode-Illustrierten verseuchte gewöhnliche Fotzen, aufgetakelt und miese Demi-Mode, eklig das ungenierte Sack-Kratzen auf der Straße von ondulierten Herren und Todesmelodie-Pop-Slum-Jungen großstädtischen Verschnitts, jucken und kratzen sich und verschieben ihre Schwengel in den zu engen Hosen [...]: ich gehe durch einen zerfallenen Traum und trat im gleichen Moment in Hundescheiße.²

Seine provokative Anti-Haltung gegen das Establishment macht ihn zu einem Schriftsteller, der durch seine Bedingungslosigkeit innerhalb der deutschen Nachkriegsliteratur hervorsticht und dessen Person posthum verklärt wird „zu jenem selbstzerstörerischen Genie, zu jenem Todesengel, der an seiner Umwelt und sich selbst zerbrochen, in jungen Jahren stirbt [...]“.³ Die Radikalität, mit der Brinkmann verfährt, etwa wenn er den Menschen auf seine rein triebhaft-animalische Existenz reduziert, legt es nahe, ihn auch als einen Autor zu lesen, der die Tradition des Anthropozentrismus – und damit einen zentralen Gedanken der christlich-abendländischen Kultur – zurückweist.

1. Zur Tradition von Anthropozentrismus und Speziesismus

Bereits in der Schöpfungsgeschichte ist die Hegemonie des Menschen über seine lebendige wie nichtlebendige Umwelt angelegt: „Gott schuf also den Menschen als sein Abbild, als Abbild Gottes schuf er ihn.“⁴ (Gen 1,27) Daraus leitet sich ein unmittelbarer Herrschaftsanspruch ab, der einer göttlichen Weisung folgt:

Gott segnete sie und sprach zu ihnen: Seid fruchtbar und vermehret euch, bevölkert die Erde, unterwerft sie euch und herrscht über die Fische des Meeres, über

¹ Brinkmann, Rolf Dieter: *Rom. Blicke*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1979.

² Ebd., S. 33.

³ Witte, Bernd: *Vechta*. Ein Ort für Rolf Dieter Brinkmann. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Rolf Dieter Brinkmann*. München: Text und Kritik 1981, S. 7-23, hier S. 8.

⁴ Sämtliche Bibelzitate folgen der im Verlag Herder, Freiburg i. Br., erschienenen Einheitsübersetzung: *Die Bibel. Altes und Neues Testament*. Stuttgart: Katholische Bibelanstalt 1980.

die Vögel des Himmels und über alle Tiere, die sich auf dem Land regen. (Gen 1,28)

Auch im Neuen Testament, in Paulus' Brief an die Epheser, ist der Mensch als Abbild Gottes ausgewiesen: „Zieht den neuen Menschen an, der *nach dem Bild Gottes* geschaffen ist in wahrer Gerechtigkeit und Heiligkeit.“ (Eph 4,24 [Hervorheb. im Original.]) Gemäß christlicher Überlieferung wird das metaphysisch begründete Selbstverständnis des Menschen grundlegend für die Philosophie der Neuzeit. Descartes' zentraler Ausspruch „Cogito ergo sum“ erklärt das Bewusstsein des eigenen Seins zur Voraussetzung von Existenz, die nur im Vollzug des Denkens stattfinden kann. Dem Körper kommt hingegen lediglich eine untergeordnete, nahezu bedeutungslose Funktion zu: „Je suppose que le corps n'est autre chose qu'une statue ou machine de terre, que Dieu forme tout exprès [...]“⁵ Descartes führt diese Vorstellung so weit, dass er den Menschen als ein von seiner Leiblichkeit völlig unabhängiges Wesen begreift: „[...] je connus [...] que j'étais une substance dont toute l'essence ou la nature n'est que de penser, et qui, pour être, n'a besoin d'aucun lieu, ni ne dépend d'aucune chose matérielle.“⁶ Tieren, da sie keinen Zugang zum Denken besitzen, wird jegliche Form von Seele aberkannt. Ebenso sind ihnen keine Gefühlszustände möglich; sie stehen auf einer Ebene mit Gegenständen und funktionieren als Automaten.

Auch in der Aufklärung setzt sich, wie Peter Singer in seinem breit rezipierten Buch *Animal Liberation*⁷ feststellt, diese spezieisistische Haltung fort: „Religious ideas of the special status of human beings did not disappear.“⁸ Dennoch lässt der allgemeine Zeitgeist der Aufklärung das Verhältnis von Mensch und Tier nicht unbeeinflusst: „The tendency of the age was for greater refinement and civility, more benevolence and less brutality, and animals benefited from this tendency along with humans.“⁹ Singer skizziert den Diskurs des 18. Jahrhunderts in einem groben Abriss,¹⁰ wonach die Aufklärung verschiedene, mitunter widersprüchliche Standpunkte vereint. So betrachtet Voltaire den Verzehr von Tieren als unnatürlich, während Kant sich ihnen gegenüber keineswegs verpflichtet fühlt. Schließlich liefert Darwin die naturwissenschaftliche Basis, den gottgleichen Ursprung des Menschen als Mythos zu demaskieren: „Intellectually the Darwinian revolution was genuinely revolutionary.“¹¹ Nicht nur die Überzeugung von der Besonderheit

⁵ Descartes, René: *Le traité de l'homme*. In: Ders.: *Œuvres philosophiques*, hrsg. v. Ferdinand Alquié, Bd. 1, Paris: Éditions Garnier Frères 1963, S. 379-480, hier S. 379.

⁶ Descartes, René: *Le discours de la méthode*. In: Ders.: *Œuvres philosophiques*, hrsg. v. Ferdinand Alquié, Bd. 1, Paris: Éditions Garnier Frères 1963, S. 549-650, hier S. 604.

⁷ Singer, Peter: *Animal Liberation. The Definitive Classic of the Animal Movement*. New York: Harper Collins 2009.

⁸ Ebd., S. 203.

⁹ Ebd., S. 202.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 202-205.

¹¹ Ebd., S. 206.

des Menschen wird durch den Nachweis erschüttert, dass der *Homo sapiens* biologisch von anderen Lebewesen abstammt. Den Tieren werden auch eigene Empfindungen zugesprochen: „Darwin provided additional evidence of extensive parallels between the emotional life of human beings and that of other animals.“¹² Darwins Evolutionstheorie bricht also endgültig mit der spezieistischer Vorstellung von der Einmaligkeit des Menschen. Selbstverständlich beeinflussen zahlreiche weitere Positionen – etwa Schopenhauer als früher Vertreter eines pessimistischen Menschenbildes oder Freuds Psychoanalyse – den neuzeitlichen Mensch-Natur-Diskurs maßgeblich, der an dieser Stelle nur stark verkürzt wiedergegeben werden kann.¹³

2. Das ‚Untier‘ Mensch

Die seit Jahrhunderten geführte Debatte um das Mensch-Tier-Verhältnis (oder Tier-Mensch-Verhältnis – auch in der Sprache bleibt Speziesismus nicht verborgen) hat bis heute nichts von ihrer Aktualität verloren. Sie entfacht sich u.a. an der schizophrenen Rechtssituation, die Gewalt gegenüber Haustieren sanktioniert, jedoch Massentierhaltung und andere umstrittene Bedingungen der Fleischproduktion als gesetzeskonform erachtet. Die andauernde Brisanz des Themas zeigt sich in zahlreichen Beiträgen der letzten Jahre zu den Critical Animal Studies,¹⁴ die auch Fragen des praktischen Handelns diskutiert, so z.B. Jonathan Safran Foer *Eating Animals* (2009) oder Karen Duves *Anständig Essen* (2011), worin die Autorin das Experiment einer frutarischen Ernährung unternimmt. In ihrer konsequenten Form verzichtet diese Lebensweise auf jeden menschlichen Eingriff in die Umwelt, nicht nur sofern er Tiere betrifft; als legitim gilt nur der Verzehr von Lebensmitteln, die von der Natur selbsttätig freigegeben werden wie von der Mutterpflanze bereits abgefallene Früchte.

Eine philosophische Variante der totalen Rücknahme alles Menschlichen im Rahmen einer radikalen Endzeitvision vertritt Ulrich Horstmann in seiner Schrift *Das Untier* (1983/2010). Der Neologismus aus ‚Unmensch‘ und ‚Tier‘ ist bewusst gewählt, um den „Euphemismus ‚Mensch‘ zu boykottieren“.¹⁵ Horstmann nimmt eine „*anthropofugale Perspektive*“¹⁶ ein, womit nicht bloß der Rückzug aus der Na-

¹² Ebd., S. 206.

¹³ Für einen zusammenfassenden und ebenso ausführlichen Überblick siehe: Mayer-Tasch, Peter Cornelius: *Natur denken. Eine Genealogie der ökologischen Idee*, Bd. 2: Vom Beginn der Neuzeit bis zur Gegenwart. Frankfurt a.M.: Fischer 1991.

¹⁴ Vgl. Taylor, Nuk/Twine, Richard (Hg.): *The Rise of Critical Animal Studies. From the Margins to the Centre*. London: Routledge 2014; Plumwood, Val: *Animals and Ecology. Towards a Better Integration*. In: Dies.: *Eye of the Crocodile*. Canberra: Australian National University Press 2012, S. 77-90.

¹⁵ Horstmann, Ulrich: *Das Untier. Konturen einer Philosophie der Menschenflucht*. Warendorf: Hoof 2010, S. 8.

¹⁶ Ebd., S. 8. [Hervorheb. im Original.]

tur gemeint ist, sondern „ganz elementar das Ende des Menschen [...]“.¹⁷ Die Assoziation zu Foucaults berühmter Metapher vom Verschwinden des Menschen wie ein Gesicht im Sand am Meeresufer – „[...] que l’homme s’effacerait, comme à la limite de la mer un visage de sable“¹⁸ – liegt nur scheinbar nahe: Es geht Horstmann nicht um eine wissenschaftstheoretische Prognose, sondern um ein tatsächliches, physisches Verlöschen. Das sich stets wiederholende Scheitern humanistischen Fortschritts lasse keine zivilisatorische Perspektive mehr zu, „das Untier [ist] endlich der Ammenmärchen, der Utopien, paradiesischen Visionen und Heilsgeschichten überdrüssig geworden [...]“.¹⁹ Aus dieser hoffnungslosen Lage heraus fordert Horstmann in drastischer Sprache, „daß wir ein Ende machen müssen mit uns und unseresgleichen, so bald und so gründlich wie möglich – ohne Pardon, ohne Skrupel und ohne Überlebende“.²⁰ Dabei beschränkt sich die Apokalypse nicht auf den Menschen:

die kulturelle Domestikation, das Sich-Einrichten auf seinem Planeten [ist] schon so weit fortgeschritten, daß die visionäre Rücknahme der einen Gattungsexistenz nur noch im Gefolge einer Totaldestruktion, als „Weltuntergang“ erfolgen kann.²¹

Horstmann polemisiert gegen zahlreiche Klassiker der Philosophiegeschichte; verbunden fühlt er sich dagegen Schopenhauer, Nietzsche und allen voran Emile Cioran, den er als „anthropofugales Genie“²² bezeichnet. Auch bei Cioran findet sich der Gedanke eines gescheiterten Humanismus, den der Mensch aufgrund seiner tierischen Existenz nicht zu realisieren vermag:

Als Orang-Utan im eigentlichen Sinn ist der Mensch alt; als historischer Orang-Utan ist er relativ jungen Datums: ein Emporkömmling, der nicht Zeit hatte, zu lernen, wie man sich im Leben benimmt.²³

Die Konsequenz daraus bedeutet jene Menschenflucht, die ins „Anorganische, Kristalline, Mineralische“²⁴ drängt und dabei alles Lebendige mitreißt. Cioran beschreibt sie in einem Vokabular der Verwesung, die das gesamte Universum seinem Siechtum überlässt:

Alles steuert der Hässlichkeit und dem Gangrän entgegen: dieser Erdball – er eiert, und die Lebenden stellen dabei ihre Wunden zur Schau, auf die die Strahlen des Leuchtgeschwürs herabfallen...²⁵

¹⁷ Ebd., S. 8.

¹⁸ Foucault, Michel: *Le mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard 1966, S. 398.

¹⁹ Horstmann: *Untier*, S. 8.

²⁰ Ebd., S. 7.

²¹ Ebd., S. 13.

²² Ebd., S. 119.

²³ Cioran, E. M.: *Vom Nachteil, geboren zu sein*. In: Ders.: *Werke*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, S. 1479-1632, hier S. 1537.

²⁴ Horstmann: *Untier*, S. 123.

²⁵ Cioran, E. M.: *Lehre vom Zerfall*. In: Ders.: *Werke*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, S. 683-867, hier S. 816.

Die Abkehr von der Zivilisation geht einher mit Entropie: „Ermannen wir uns! [...] Vermonden wir unseren stoffwechselsiechen Planeten.“²⁶ Das Ende des Menschen bringt den Geschichtsverlauf nicht zum Stillstand, sondern löscht ihn unwiderruflich; eine Retrospektive existiert nicht. Damit hat das Leben niemals stattgefunden, der Fehler der Evolution ist korrigiert: „[...] mit dem Aufsteigen der letzten Rakete sind die Spuren getilgt, die ein Einzeller in Äonen hinterließ [...].“²⁷

Wie ernst er es mit seiner an Negativität nicht zu übertreffenden Schrift meint, hält Horstmann jedoch offen, indem er ihr zweideutig voranstellt: „Gewidmet dem Ungeborenen / und jenen Yahoos / die Wissenschaft von Satire / wohl zu unterscheiden vermögen.“²⁸ Insofern mag man *Das Untier* auch als ein bizarres, schwarzhumoriges Kabarettstück lesen, das sich an seiner eigenen Lebensverneinung belustigt und das im Aufruf zur Vernichtung eben jenen Humanismus proklamiert, den es für unwiderruflich gescheitert erklärt. Einen Hinweis darauf gibt ebenfalls das Motto des Textes, ein Zitat von Blaise Pascal: „Der Philosophie spotten / heißt wahrhaft philosophieren.“²⁹ Stellt *Das Untier* tatsächlich nicht mehr als einen Mummenschanz dar, so verlässt es als ironisches Spiel das Feld der Wissenschaft. Denn eine Menschenflucht kann, wenn überhaupt, nur in der Literatur geschehen. Und so ergibt sich die Frage, ob es eine Literatur aus „anthropofugaler Perspektive“ gibt und, sofern es sie gibt, welcher gestalterischer Mittel sie sich bedient, um das Streben nach Entropie auf sprachlicher und formaler Ebene zu spiegeln.

3. Entropisches Schreiben

Das Verschwinden des Menschen ist ein von Brinkmann vielfach behandeltes Thema; einen typischen Ausdruck erfährt es zum Beispiel in jenen dem Gedichtband *Westwärts 1 & 2* (1975/2005) vorangestellten Fotomontagen (Abb. 1). Sie zeigen u.a. unbelebte Natur, etwa die Verästelungen karger Bäume, oder von Menschen verlassene Orte wie Ruinen und stillgelegte Bahngleise, die wie Relikte einer untergegangenen Zivilisation wirken und damit Motive aufgreifen, denen auch in den Texten Brinkmanns eine herausragende Bedeutung zukommt.³⁰ Auf besonders drastische Weise nähert er sich dem Stoff des Untergangs in der Text-Bild-Collage *World's End* (1982). Maschinengeschriebene Textschnipsel, bei denen Grammatik, Orthographie und Interpunktion zugunsten eines ungebrochenen Stroms vernachlässigt werden, schildern einzelne, fragmentarische Sinneseindrücke aus der Stadt Rom:

²⁶ Horstmann: *Untier*, S. 139.

²⁷ Ebd., S. 139.

²⁸ Ebd., S. 5.

²⁹ Zit. n. ebd., S. 5.

³⁰ Vgl. Brinkmann: *Westwärts 1 & 2*, unpaginiert.

tote Gesichter Bus 6 Richtung Pizza Bologna 6 Uhr Dämmerung mit Abfälle geschminkt Menschen die nach Tod rochen wie abgegriffene ranzige Geldscheine erbrochene comics.³¹



Abb. 1 und 2: Ganzseitige Fotomontagen aus *Westwärts 1&2*

Die Großstadt erscheint als ein Moloch der Fäulnis, der von Ekel und Gestank durchtränkt wird, Geld als Triebfeder einer marktwirtschaftlichen Gesellschaft ist von Verwesung befallen, und „erbrochene comics“ stellen den Menschen als aus Körperflüssigkeiten bestehende Karikatur seiner selbst dar. Vermeintliche Alltagsaufnahmen von Gebäuden und Schaufenstern ebenso wie ein Erotik-Foto und die Abbildung eines Menschenaffen umgeben³² den Text wüst (Abb. 2). Der halbaufrechte Affe wendet sich in Richtung eines oben-ohne-Fotos, bei dem der Kopf des Models mit dem Bild einer Fleischereiauslage überklebt ist und damit die pure Materialität des Fleisches inszeniert. Allgegenwärtig in der Collage sind Schmutz und Zerfall.

Den morbiden Grundton von *World's End* zeigen bereits auf der ersten Doppelseite die Abbildung von Skeletten in einem Massengrab, das Foto eines Bombenabwurfs und das Bild einer Supernova (Abb. 3).³³ Ein am rechten Rand aufgeklebter Textschnipsel enthält folgende Aufschrift: „Affenlaute in der Luft / ausgehustete Hieroglyphen auf dem Bildschirm / Bist Das Du? / : Wo kommst Du gewesen? – Rauch, ‚porco dio‘.“³⁴ Damit ist die Programmatik eines Schreibverfahrens umrissen, das sich mehr noch als assoziativ als entropisch kennzeichnen lässt: Die zeitliche Trennung von vorzivilisatorischen Affenlauten, den Hieroglyphen als

³¹ Brinkmann, Rolf Dieter: *World's End*. In: Ders.: *Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Wörter, Collagen 1965-1971*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1982, S. 95-118, hier S. 102f.

³² Auf das Verb ‚illustrieren‘ wird an dieser Stelle bewusst verzichtet. Theoretische Fragen zu Intermedialitätskonzepten – inwieweit die Bilder den Text tatsächlich ergänzen, sich beide Medien wechselseitig verhalten oder ob die Bilder sogar einen eigenen ‚Text‘ darstellen – werden in Anbetracht ihrer Komplexität und thematischen Eigenständigkeit im Rahmen dieses Aufsatzes nicht berücksichtigt.

³³ Vgl. Brinkmann: *World's End*, S. 96f.

³⁴ Ebd., S. 97.

frühantikem Schriftsystem und dem Computerzeitalter ist aufgehoben, und diese Synchronizität drückt sich ebenfalls in der Sprache aus, die Präsens und Perfekt in einem Satz vereint: „Wo kommst Du gewesen?“ Spuren menschlicher Zivilisation – Laute, Sprache, Schrift und elektronische Medien – lösen sich auf im „Rauch“, und durch den blasphemischen Fluch („porco dio“) wird jegliche Transzendenz negiert.

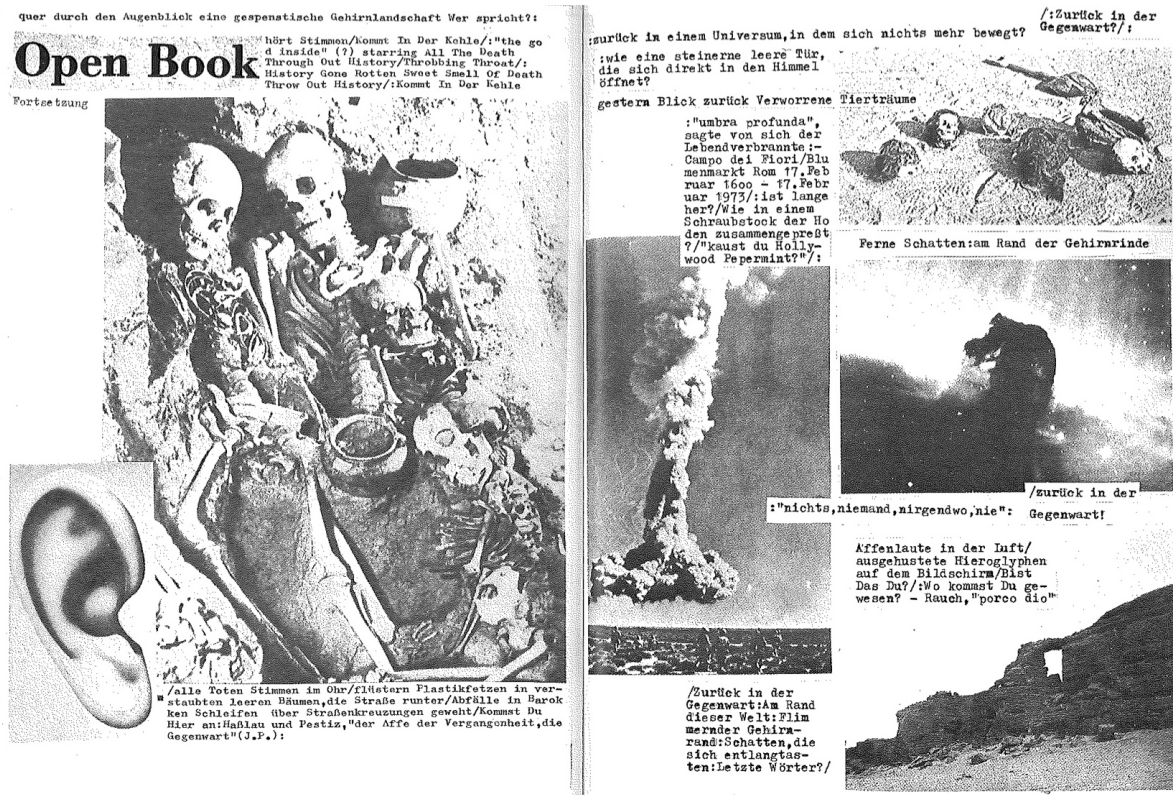


Abb. 3: Collage aus *World's End*

Bei den auf dem linken Teil der Doppelseite abgebildeten Skeletten im Massengrab handelt es sich offenbar um archäologische Funde, da sie mit kultischen Beigaben bestattet sind. Rechts daneben schließt sich das Foto eines Bombenangriffs an, gefolgt von einem schlecht reproduzierten Bild der Supernova. Auch hier verschmelzen verschiedene Zeitalter miteinander, Zeit und Raum lösen sich auf. Entsprechend endet der Text *World's End* mit einer traumartigen Sequenz, die, angelehnt an die Ästhetik des Films, eine Reihe direkter verbaler und visueller Eindrücke wiedergibt:

kurzes knackendes unauffälliges Geräusch / Wohin? In das Menschenleere! Ist ein Traum [...] ein grauer Regen aus Notwendigkeiten fiel / der Penis pulsierte im Rhythmus des Herzschlags Fortsetzung ein Delirium fleischgewordener Wörter / noch einmal tastete ich mich durch das gespenstisch gewordene Labyrinth der Gegenwart Ratten kamen in der frühen Dämmerung aus den Kanallöchern der Innenstadt gekrochen und huschten über geflecktem Asphalt, Muster grüner Neonlich-

ter auf der toten Oberfläche des Flusses (sah vorher nie einen so toten Fluß)
[...].³⁵

Am Übergang von Kultur zur Natur gibt Sprache zunächst ihre geordnete Struktur zugunsten des Deliriums auf, indem der erigierte Penis – und damit die auf das Biologische reduzierte Existenz des Menschen – ihren Platz einnehmen. Der Mensch kehrt zurück auf den Stand des Tiers, und die Welt explodiert in einer Supernova:

Da sprengte glühender Raum Stille in sonnengeleemassigen Bruch, der ineinander stand, das wild gefleckte Panorama eines anderen Traums, schweigende Barrikaden Licht. Bis die Farben auskohlten, die brennenden Luftgebilde, schwebende rotgelbfarbige Stille, jäh zusammengezogen. Gegen die glatte narbenlose Wand eines hohen, hellen Nachmittagshimmels standen die verstaubten, blinden Neonschriftzeichen.³⁶

Das Finale von *World's End* überträgt die apokalyptische Vision auf die Textebene: Nicht nur jede kohärente Erzählung ist zugunsten einer bloßen Reihung visueller Eindrücke aufgegeben; auch diese Eindrücke werden nun zunehmend undeutlich. Es kriechen nicht mehr Ratten aus den Kanallöchern, und auch das Delirium von Wörtern ist verklungen. Stattdessen ist es still, und lediglich Farben können noch wahrgenommen werden: Der Film ist einem gegenstandslosen Bild gewichen. Es herrscht eine Abwesenheit von Leben, wie sie Horstmanns Endzeitvision („Vermonden“) entspricht, allerdings überdauern bei Brinkmann die defekten Neonschriftzeichen, so dass in der Retrospektive durchaus Geschichte zu erahnen ist. Sie lässt sich jedoch nur noch visuell erfahren, alle übrigen Formen der Überlieferung, insbesondere die einer kohärenten Erzählung, sind erloschen. Die „Menschenleere“ besteht aus Zeichen, denen kein Verweischarakter mehr zukommt.

Geht man mit Brinkmann von der Grundannahme aus, dass Bilder einen direkteren, unmittelbareren Eindruck der Wirklichkeit vermitteln, da die reine Abbildung eben keiner erzählerischen Instanz bedarf, so eröffnet sich dem Betrachter ein neuer Zugriff auf Realität: Der Blick ohne zwischengeschaltete Vermittlung ermöglicht ihm eine ungefilterte Wahrnehmung der Umwelt. Mit der Technik rein visuellen Schreibens nähert sich Brinkmann einem posthumanen Blick auf Zivilisation an, der von einem menschlichen Individuum abgelöst erscheint. Und auch Narration tritt in den Hintergrund. Zwar ist Sprache als Medium weiterhin präsent, jedoch dient sie lediglich dazu, die visuellen Eindrücke verbal festzuhalten, ohne daraus eine geschlossene Fabel zu konstruieren. Wort und Blick sind identisch, so dass Literatur und Wahrnehmung miteinander verschmelzen. Brinkmann entwirft ein entropisches Textmodell, das, indem es die Zivilisation verschwinden

³⁵ Ebd., S. 118.

³⁶ Ebd., S. 118.

lässt und eine ‚anthropofugale Perspektive‘ wählt, mit narrativer Kausalität bricht und eine sichtbare, rein materielle Oberfläche der Dinge hervorkehrt.

4. Ausschneiden des Menschen aus einer anthropozentrisch orientierten Sprache

Doch dieses Schreiben ist, ebenso wie *Das Untier*, nicht ausschließlich destruktiv angelegt. Brinkmanns Zivilisationsekel stellt das anthropozentrische Menschenbild, das sich über Sprache artikuliert, radikal infrage und steht damit einem zentralen Forschungsfeld des *Ecocriticism* nahe: dem „Verhältnis des Menschen zu seiner Umwelt als Entwurf in literarischen Texten“. ³⁷ Ein zentrales Anliegen einer ökologisch orientierten Literatur(wissenschaft) ist es, „unser Verständnis moderner Poesie zu vertiefen und die Poesie, wie auch ihre Analyse, wieder mit der materiellen Welt zu verknüpfen“. ³⁸ Der *Homo sapiens* ist nicht *telos* der Evolution, denn „die Evolution kennt kein *telos*, keinen Zweck, keine Klimax“. ³⁹ Vielmehr bestimmt eine Haltung, welche die Unterschiede zwischen den einzelnen Erscheinungsformen des Lebens überwindet, und zwar „dass Menschen, Tiere und Getreide ihre materielle Verfasstheit teilen, die Zugehörigkeit zur Materie [...]“. ⁴⁰ Ökologische Literatur verwirft das metaphysisch überhöhte Bild des Menschen ebenso wie die fatalistische Forderung nach seinem unabdingbaren Verschwinden. Stattdessen eröffnet sie Räume, in denen sie Natur als „das kulturell Ausgegrenzte ins Zentrum rückt und oppositionelle Wertansprüche zur Geltung bringt“. ⁴¹ Im Folgenden soll der Frage nachgegangen werden, ob sich Spuren für ein solches Literaturverständnis im Werk Brinkmann ausmachen lassen.

Mit Sicherheit ist Brinkmann kein genuin ökologischer Autor. Sein früherer Tod 1975 ereignet sich zu einem Zeitpunkt, da der noch junge Umweltdiskurs aus ersten, vereinzelt Stimmen besteht. Zudem sind weder die leidenschaftliche Hinwendung zur Natur noch ein gesellschaftliches Engagement zugunsten einer bedrohten Umwelt Beweggründe seines Schreibens. Stattdessen muss, wie eingangs erwähnt, Brinkmanns Antrieb in einem Überdruß an Zivilisation schlechthin gesehen werden. Dennoch trägt sein Umgang mit Sprache als Medium der Wahrnehmung durchaus Züge, die man einer ökologisch orientierten Literatur zuschreibt. Erkennbar wird dies u.a. anhand eines Briefs, den Brinkmann an seinen

³⁷ Fiedorczyk, Julia: Ökopoetik. Stellung beziehen für lebende Körper. In: *Manuskripte: Zeitschrift für Literatur* 187 (2010), S. 149-156, hier S. 149.

³⁸ Ebd., S. 150.

³⁹ Ebd., S. 152. [Hervorheb. im Original.]

⁴⁰ Ebd., S. 155.

⁴¹ Zapf, Hubert: Kulturökologie und Literatur. Ein transdisziplinäres Paradigma der Literaturwissenschaft. In: Ders. (Hg.): *Kulturökologie und Literatur. Beiträge zu einem transdisziplinären Paradigma der Literaturwissenschaft*. Heidelberg: Winter 2008, S. 15-44, hier S. 34.

Sohn verfasste und der im Band *Schnitte*⁴² reproduziert ist. Brinkmanns Sohn Robert erleidet bei der Geburt schwere Hirnschädigungen; die kognitiven Defizite, die vor allem seine sprachliche Entwicklung verzögern, ermöglichen andererseits einen anderen, stärker visuell orientierten Zugriff auf die Realität:

na, lieber robert, guten morgen, schuhe zumachen, & auf den steinen in der sonne sitzen? warte, & wie der himmel wieder blau ist, & da ist ein loch im schuh, & wie das gras wächst, wie die sonne brüllt, & wie das grell den körper durchgeistert, oder was? momentmal, wie das eben verbleicht, da kriecht ne ameise, & wie das rum-schlenkert, & wie wir auf der treppe in dem grelllichten sitzen & was ist? da fliegt ein fetzen, und da schaukeln schatten [...].⁴³

Der Text beschränkt sich rein auf die unmittelbare Wahrnehmung der Außenwelt; eine Verarbeitung von Sinnesreizen im Bewusstsein scheint nicht stattzufinden. Einzelne Eindrücke stehen parataktisch nebeneinander, die konsequente Kleinschreibung verweigert jeden Fokus: das Bewusstsein besitzt keine Souveränität über den Text, der ihn umgibt; alles ist ein bloßer Fluss von Sprache. Ein Zentrum lässt sich nicht ausmachen; Adressat, Sonne oder Ameise sind gleichgeordnet. Dennoch handelt es bei diesem Brief nicht bloß um eine weitere Form entropischen Schreibens; nicht nur sein Inhalt – der Sommertag eines Kleinkinds – unterscheidet sich grundlegend von *World's End*: Zwar führt Brinkmann ein ähnlich visuell orientiertes Schreiben vor, es ist jedoch keineswegs Ausdruck von Vernichtung und Stillstand. Im Gegenteil, die lebhafteste Szenerie findet ihren Ausdruck in dynamischen Verben, sowohl Mensch als auch Umwelt sind gleichermaßen in Bewegung. Im dezentralisierten Text verwischen die Grenzen zwischen Innen und Außen; eine Hierarchie von Subjekt und Objekt existiert nicht mehr, an die Stelle tritt eine neumaterialistische Konnektivität aller Lebewesen und Dinge.

Einen weiteren Schritt in Richtung der endgültigen Verschmelzung von Ich und Welt stellt, nachdem die Opposition von Subjekt und Objekt innerhalb der Sprache getilgt ist, die Auflösung von Sprache überhaupt dar, wie Brinkmann es im Gedicht *Westwärts, Teil 2* schildert:

Diese Freiheit habe ich jedesmal körperlich gespürt, sobald ich die Grenze, die zugleich die Grenze der Sprache und des Verständnisses war, das verordnet wurde, verließ. [...] Und je weniger ich in der Sprache verstanden habe, desto klarer sind mir die vorhandenen Dinge in das Bewusstsein getreten [...].⁴⁴

Die Mittelbarkeit der Sprache, die als vorgegebenes Medium das Individuum ihren eigenen Strukturen unterwirft, wird als Zwang empfunden. Brinkmann betrachtet „Sprache, Wörter, Bedeutungen als einen Teil des allumfassenden Zivilisationsprozesses, der das Ich verstümmelt und das Leben einer zweckrationalen Auffassung

⁴² Brinkmann, Rolf Dieter: *Schnitte*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1988.

⁴³ Ebd., S. 104.

⁴⁴ Brinkmann: *Westwärts*, S. 77.

unterwirft“.⁴⁵ Ein Rückzug des Subjekts aus der Sprache mag mit einem Gewinn an Bewusstsein verbunden sein, der jedoch erkaufte wird durch den Verlust an sozialer Identität. Der Einzelne stellt den vermeintlichen Fortschritt des Zivilisationsprozesses radikal in Frage und macht demgegenüber den Wert der Freiheit in Isolation geltend. Einen solchen Vorgang nicht auf ein Individuum beschränkt, sondern für eine Gruppe von Menschen beschreibt Brinkmanns Gedicht *Reisen in die nördlichen Gärten*⁴⁶. Es entwirft die Phantasie der Rückkehr zu einer vorzivilisatorischen Stufe in Form „einer Reise, deren Ziel ein solch menschenleerer und sprachloser Raum ist“, und an deren Ende die Verwandlung des Menschen zum Tier steht.⁴⁷

Die Fußspuren füllten sich mit Wasser, Tümpel, die zurück
gelassen wurden. Je weiter sie kamen, desto weniger
rasselte das Tambourin [...]
Nun kamen die zusammengerollten
Steine. Einer malte sich mit Schweineblut das
Gesicht an. Moos und Flechte krochen über die Steine
zarteres Gelb. Sie nahmen die Spuren von neuem auf.⁴⁸

Die Umgebung des Menschen ist von Naturvorgängen geprägt; archaische Rituale wie das Bemalen des Körpers mit Schweineblut oder das Sammeln von Findlingen sind Ausdruck einer bewusst vormodernen Stufe. Damit verbunden scheint, wie Jan Röhnert und Gunter Geduldig festgestellt haben, allerdings nicht die Vorstellung vom Verschwinden des Menschen, sondern vielmehr das „Eintauchen in den utopischen Zustand [...] durch einen Prozess völliger Identitätsauflösung“.⁴⁹ Diese ist vor allem charakterisiert durch die Aufgabe von Sprache, denn Identität wird durch eine Bezeichnung bestimmt. Und so steht am Ende des Prozesses die Verwandlung des Menschen zu etwas Tierförmigem:

Ihre eigenen Namen kannten sie nicht mehr. Sie
breiteten die Arme aus und begannen zu fliegen,
wie Hände, die gefiedert worden waren, auf ihrer Reise
in die nördlichen Gärten.⁵⁰

Ohne den eigenen Namen ist keine Identität mehr möglich und damit ein Stadium der Freiheit erreicht, das mit alten Zwängen bricht. Insofern kann die Auffassung bestätigt werden, dass das Gedicht „[i]n beinahe Ovid'scher Manier die Verwandlung in eine andere Existenzform und damit auch Neubeginn [beschwört]“.⁵¹

⁴⁵ Röhnert, Jan/Geduldig, Gunter (Hg.): Rolf Dieter Brinkmann. Seine Gedichte in Einzelinterpretationen, Bd. 2. Berlin: de Gruyter 2012, S. 841.

⁴⁶ Brinkmann: Westwärts, S. 47.

⁴⁷ Röhnert/Geduldig: Brinkmann, S. 702.

⁴⁸ Brinkmann: Westwärts, S. 47.

⁴⁹ Röhnert/Geduldig: Brinkmann, S. 704.

⁵⁰ Brinkmann: Westwärts, S. 47.

⁵¹ Röhnert/Geduldig: Brinkmann, S. 705.

Doch bleibt Brinkmann nicht bei einer radikalen Zivilisationskritik wie in *World's End* stehen, sondern er erprobt auf formaler Ebene eine Poetik, welche nicht mehr den Menschen ins Zentrum stellt, sondern die Auflösung der Grenzen zwischen verschiedenen Lebensformen. Und so stellt auch *Reisen in die nördlichen Gärten* einen Text dar, der sich der Sprache als Material kritisch annähert, um sie letztlich zu überwinden. Indem der Mensch, um seinen Sehnsuchtsort zu erreichen, auf sie verzichtet, gibt er seine anthropologischen Konstanten auf und schafft einen Raum für das Verdrängte. Der Wunsch nach Überwindung der gegebenen Sprache und die Metamorphose zu einer anderen Lebensform sind ein Ausdruck von Zivilisationsüberdruß und ein Plädoyer für nicht-menschliches Leben, wodurch der Mensch von seinem Hegemonialanspruch über die Natur zurücktritt.

Literatur

- Brinkmann, Rolf Dieter: Rom. Blicke. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1979.
- Brinkmann, Rolf Dieter: *World's End*. In: Ders.: Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Wörter, Collagen 1965-1971. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1982.
- Brinkmann, Rolf Dieter: *Schnitte*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1988.
- Brinkmann, Rolf Dieter: *Westwärts 1 & 2*. Erw. Neuausg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2005 (Originalausg. 1975).
- Cioran, E. M.: *Lehre vom Zerfall*. In: Ders.: Werke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, S. 683-867.
- Cioran, E. M.: *Vom Nachteil, geboren zu sein*. In: Ders.: Werke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, S. 1479-1632.
- Descartes, René: *Le discours de la méthode*. In: Ders.: *Œuvres philosophiques*, hrsg. v. Ferdinand Alquié, Bd. 1. Paris: Éditions Garnier Frères 1963, S. 549-650.
- Descartes, René: *Le traité de l'homme*. In: Ders.: *Œuvres philosophiques*, hrsg. v. Ferdinand Alquié, Bd. 1. Paris: Éditions Garnier Frères 1963, S. 379-480.
- Duve, Karen: *Anständig Essen. Ein Selbstversuch*. Berlin: Galiani 2011.
- Fiedorczuk, Julia: *Ökopoetik. Stellung beziehen für lebende Körper*. In: *Manuskripte: Zeitschrift für Literatur* 187 (2010), S. 149-156.
- Foer, Jonathan Safran: *Eating Animals*. London: Hamish Hamilton 2009.
- Foucault, Michel: *Le mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard 1966.
- Horstmann, Ulrich: *Das Untier. Konturen einer Philosophie der Menschenflucht*. Warendorf: Hoof 2010 (Erstausg. 1983).
- Mayer-Tasch, Peter Cornelius: *Natur denken. Eine Genealogie der ökologischen Idee*, Bd. 2: *Vom Beginn der Neuzeit bis zur Gegenwart*. Frankfurt a.M.: Fischer 1991.
- Plumwood, Val: *Animals and Ecology. Towards a Better Integration*. In: Dies.: *Eye of the Crocodile*. Canberra: Australian National University Press 2012, S. 77-90.
- Röhnert, Jan/Geduldig, Gunter (Hg.): *Rolf Dieter Brinkmann. Seine Gedichte in Einzelinterpretationen*, 2 Bd. Berlin: de Gruyter 2012.
- Singer, Peter: *Animal Liberation. The Definitive Classic of the Animal Movement*. New York: Harper Collins 2009.
- Taylor, Nuk/Twine, Richard (Hg.): *The Rise of Critical Animal Studies. From the Margins to the Centre*. London: Routledge 2014.

- Witte, Bernd: Vechta. Ein Ort für Rolf Dieter Brinkmann. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Rolf Dieter Brinkmann. München: Text und Kritik 1981, S. 7-23.
- Zapf, Hubert: Kulturökologie und Literatur. Ein transdisziplinäres Paradigma der Literaturwissenschaft. In: Ders. (Hg.): Kulturökologie und Literatur. Beiträge zu einem transdisziplinären Paradigma der Literaturwissenschaft. Heidelberg: Winter 2008, S. 15-44.

Christian Klein (Wuppertal)

Gezeichnete Helden? Figurendarstellungen in graphischer Umwelt- und Klimawandelliteratur

Jeder, der einmal in einem Comic-Buchladen war, weiß, dass es dort von Helden und ihren Geschichten nur so wimmelt. Comics sind voll von solchen Figuren, die Außergewöhnliches leisten bzw. Besonderes hervorbringen. Helden handeln bekanntlich für eine größere Sache, setzen sich auf die eine oder andere Weise für die Gemeinschaft ein, deren Vorbild sie sind, die ihnen aber gleichzeitig erst jenen Heldenstatus verleiht. Und spätestens mit einem Verweis auf das sich seit den 1930er Jahren etablierende Sub-Genre der Superheldencomics wird deutlich, dass Heldentum eine besondere Rolle in der Geschichte der Comics einnimmt.

Während Heldenhaftigkeit also seit langem zum Kernbestand des Comics zählt, wird ein neuer Gegenstandsbereich erst seit jüngerer Zeit, dafür nun aber umso nachhaltiger, von der graphischen Literatur erschlossen: Ökologische Themen rücken in Comics und Graphic Novels zunehmend in den Vordergrund. Wenn im Folgenden ein exemplarischer Einblick in ein sich schnell veränderndes Genre gegeben wird, geht es um die Frage, inwieweit Helden in graphischer Umwelt- und Klimawandelliteratur eine spezifische Rolle spielen bzw. welche Art von Helden in diesen Texten auf den Plan tritt.

Im Hinblick auf die Terminologie sei vorab erläutert, dass dem Begriff ‚Graphic Novel‘ eine doppelte Bedeutung zukommt. Als er in den 1970er Jahren eingeführt wurde, wurde er zunächst für solche Comic-Geschichten verwendet, die sich hinsichtlich der Länge, des Seitenformats und der Erscheinungsweise, aber auch bezogen auf Erzählmuster und -themen nicht mehr an den Vorgaben der bis dahin dominierenden periodisch erschienenen Heften oder Alben orientierten. Ursprünglich markierte der Terminus also vor allem Besonderheiten in Bezug auf Formalia und Publikationsrhythmus. Insbesondere in dieser Weise wird er auch von Will Eisner für sein 1978 erschienenes Werk *A Contract with God* eingesetzt. Allerdings dürfte auch schon Eisner einen Distinktionsanspruch auf qualitativer Ebene mit der Etablierung des Begriffs verbunden haben. Daran anschließend hat sich heute die qualitative Bedeutung des Begriffs ‚Graphic Novel‘ weitgehend durchgesetzt, die Graphic Novel im Sinne eines Werturteils als Qualitätsmerkmal (also nicht mehr als Genrebezeichnung) akzentuiert und häufig für ‚ernste‘ und ‚gehaltvolle‘ Comic-Erzählungen anwendet.¹

¹ Vgl. u. a. Schikowski, Klaus: *Der Comic. Geschichte, Stile, Künstler*. Stuttgart: Reclam 2014, S. 171-195; sowie Haas, Christoph: *Graphische Romane? Zum schwierigen Verhältnis von Comic und Literatur*. In: *Neue Rundschau* 123 (2012), S. 47-63.

Die folgenden Beobachtungen sind nicht als Präsentation fertiger Ergebnisse zu verstehen, sondern als ‚work in progress‘ – schon deshalb, weil ständig neue ‚Öko-Comics‘ erscheinen, die dem Genre weitere Facetten hinzufügen. Daher soll zunächst die Bandbreite der ‚Öko-Comics‘ – sowohl thematisch als auch stilistisch – anhand exemplarischer Beispiele mit Blick auf die unterschiedlichen Varianten der Verarbeitung ökologischer Themen in graphischer Literatur vorgestellt werden. Eingebunden in diese Materialschau sind einige Überlegungen dazu, auf welche Weise der Leser von graphischer Literatur etwas über die Figuren erfährt, denn gerade die Figuren sind es, die im Zentrum der graphischen Umwelt- und Klimawandelliteratur stehen. Angesichts der Tatsache, dass sich die Comicforschung auch in Deutschland inzwischen einigermaßen etabliert hat, ist es überraschend, dass man sich der Betrachtung der Figuren bisher nur am Rande gewidmet hat.² Denn Figuren sind ja nicht nur dominante Grundkomponenten der erzählten Welt (im Comic), sondern sie stiften auch die besondere Beziehung zwischen einem Text und seinem Leser, sind sie es doch, mit denen man sich identifiziert. Was wir von den Figuren wissen, hängt von der Menge an Informationen ab, die uns ein Text über die Figuren gibt. Die spezifischen Informationen entscheiden darüber, ob wir eine Figur sympathisch finden, ob wir mit ihr mitfiebern und uns mitfreuen – oder eben nicht. Und die Möglichkeiten der figurenbezogenen Informationsvergabe im Comic sind vielfältig – wie gezeigt werden soll.

1. Sachcomics

Ökologische Themen haben Konjunktur in der graphischen Literatur. Wollte man das Feld sehr grob systematisieren, ließe sich zunächst ganz allgemein eine Untergruppe von Comics ausmachen, die primär den Zweck der Wissensvermittlung ins Zentrum stellen: die sogenannten Sachcomics (hier dann: mit Ökothematik).³ Die Comicform soll in diesen Fällen dazu dienen, spezifische Fakten anschaulich und kurzweilig zu transportieren. Der im Englischen gebräuchliche Terminus ‚Educational Comic‘ unterstreicht die didaktische Komponente dieser Variante graphischer Literatur.⁴ Für Sachcomics ist beispielsweise der Band *Die große Transformation. Klima – kriegen wir die Kurve?* als einschlägig zu nennen, der 2013 (gefördert vom Bundesministerium für Bildung und Forschung) erschienen ist. Unter der Überschrift „Neun Wissenschaftler kämpfen als Comic-Helden gegen den Klima-

² Vgl. hierzu: Klein, Christian: Punkt, Punkt, Komma, Strich? Zur Vergabe von figurenbezogener Information in Comics und Graphic Novels. In: LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie 11 (2014), S. 100-118.

³ Vgl. hierzu: Jüngst, Elisabeth: Information Comic. Knowledge Transfer in a Popular Format. Frankfurt a.M.: Peter Lang 2010.

⁴ Vgl. zu den unterschiedlichen terminologischen Akzentsetzungen: Hangartner, Urs: Sachcomics. In: Abel, Julia/Klein, Christian (Hg.): Comics und Graphic Novels – eine Einführung. Stuttgart: Metzler 2015 (im Druck).

wandel“ werden die Mitglieder des *Wissenschaftlichen Beirats globale Umweltveränderungen* (WBGU) der Bundesregierung in Szene gesetzt und präsentieren ihre wissenschaftlichen Erkenntnisse (die entsprechend graphisch umgesetzt werden) bzw. erläutern, was zu tun ist, um den Klimawandel zu stoppen. In Form von Comic-Interviews werden unterschiedliche Perspektiven auf das Thema geworfen, „denn“, so heißt es in einem Werbetext zum Comic, „Geo- und Klimawissenschaft, Wirtschaft- und Technik, Politik und Alltagskultur müssen zusammenwirken, um die unumgängliche große Transformation zu erreichen“.⁵

Neben jenen Sachcomics, bei denen die Faktenvermittlung im Vordergrund steht, ist eine weitere Spielart der nicht-fiktionalen Comics zu erwähnen, die darauf angelegt ist, ausgehend von realen Begebenheiten Reflexionsprozesse beim Rezipienten in Gang zu setzen.⁶ So nimmt etwa die Graphic Novel *Ein Frühling in Tschernobyl* die Auswirkungen der realen Reaktorkatastrophe zum Ausgangspunkt. Im April 2008, 22 Jahre nachdem in Tschernobyl der Reaktorkern des Atomkraftwerks geschmolzen war und damit die größte Nuklearkatastrophe des 20. Jahrhunderts stattgefunden hatte, reist der Zeichner Emmanuel Lepage an den Unglücksort.⁷ Auf Einladung einer Künstlervereinigung soll er mit seinen Texten und Zeichnungen davon berichten, was eine Existenz in der kontaminierten und lebensfeindlichen Region ausmacht und wie die Menschen dort ihren Alltag bewältigen. Eine Frage beschäftigt ihn dabei vor allem: Inwieweit kann er fast ein Vierteljahrhundert nach der Katastrophe noch eine künstlerisch gleichermaßen originelle wie angemessene Geschichte erzählen? Unter der Hand wird die Auseinandersetzung mit den Konsequenzen der Katastrophe auch zu einer autobiographischen Reflexion über die eigenen künstlerischen Möglichkeiten und persönlichen Voreingenommenheiten.⁸ Denn entgegen der Annahme, eine tote und tödliche Landschaft vorzufinden, bahnt sich an vielen Stellen die Natur neue Wege und

⁵ Vgl.: <<http://www.jacobystuart.de/buecher-von-jacoby-stuart/comic-graphic-novel/die-grosse-transformation/>> (zuletzt 23.04.2015).

⁶ Will Eisner würde im Falle dieser, auf die Einstellung („Attitude“) der Leser abzielenden Sachcomics von „attitudinal instruction comics“ sprechen, die im Gegensatz zu den technischen Fachwissen vermittelnden „technical instruction comics“ stehen; Eisner, Will: *Mit Bildern erzählen. Comics & Sequential Art*. Wimmelbach: ComicPress 1995, S. 145ff.

⁷ Vgl. zur Verschränkung von Reportage und Comic die Beiträge in: Grünewald, Dietrich (Hg.): *Der dokumentarische Comic. Reportage und Biografie*. Essen: Bachmann 2013.

⁸ Vgl. zur Präsenz autobiographischen Erzählens im Comic u.a.: ElRefaie, Elisabeth: *Autobiographical Comics. Life Writing in Pictures*. Jackson, MS: University of Mississippi Press 2012; Platthaus, Andreas: „Sprechen wir über mich.“ Die Rückkehr des autobiografischen Elements im Comic. In: Diekmann, Stefanie/Schneider, Matthias (Hg.): *Szenarien des Comic. Helden und Historien im Medium der Schriftbildlichkeit*. Berlin: Sukultur 2005, S. 193-207; Stein, Daniel: Was ist ein Comic-Autor? Autorinszenierung in Selbstporträts und autobiografischen Comics. In: Ditschke, Stephan/Kroucheva, Katerina/Stein, Daniel (Hg.): *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*. Bielefeld: Transcript 2009, S. 201-237.

lässt Lebensfreude erkennen. Zwar überwiegen in der Graphic Novel Schwarzweiß-Töne und Farben sind selten – aber immer wieder bricht „die strahlende Schönheit des Ortes“ durch und irritiert ihn (Abb. 1).

In den Aufzeichnungen in Form eines Reisetagebuchs, das viel Selbstreflexion enthält, sind zwar auch Informationen über die Katastrophe selbst und die anschließenden Diskussionen über ihre Folgen zu finden; sie spielen allerdings eine eher untergeordnete Rolle, was diese graphische Verarbeitung der realen Katastrophe deutlich von jenen Sachcomics unterscheidet, die vor allem Wissen transportieren wollen. Im Zuge der autobiographischen Selbstverortung des reisenden Zeichners wird der Leser vielmehr auf seine eigenen Vorannahmen zurückgeworfen. Die Widersprüchlichkeit des Ortes – einerseits postapokalyptisches menschenfeindliches Szenario und andererseits sprießende und gedeihende Natur – bleibt unaufgelöst.

2. Fiktive Katastrophen

Unter den fiktionalen Comics mit Öko-Thematik lässt sich als erste eine Gruppe von Texten ausmachen, deren Ausgangspunkt der Thematisierung des Mensch-Umwelt-Verhältnisses eine konkrete Natur- oder Umweltkatastrophe ist, also ein unerwartetes singuläres Ereignis mit verheerenden Folgen. So führt etwa der mehrbändige Manga *Tokyo Inferno* von Usamaru Furuga aus den Jahren 2006 und 2007 (dt. 2010) in 51 Episoden vor, welche Auswirkungen es hätte, wenn die japanische Metropole von einem Erdbeben der Stärke 8,1 auf der Richterskala heimgesucht würde.⁹ Dabei wäre das Überleben in der Stadt nicht allein aufgrund von Feuerstürmen und Wassermassen gefährdet, sondern vor allem die menschlichen Reaktionen machten das Miteinander zur Herausforderung, da Panik, Plünderungen und Gewalt an der Tagesordnung seien. Im Mittelpunkt dieses Mangas, der eine fiktive Katastrophe inszeniert, stehen der Student Jin und seine alte Schulfreundin, Nanako. Kurz bevor die Erde bebt, begegnen sie sich wieder und machen sich auf den Weg, dem Inferno zu entkommen. Dabei geraten sie in immer neue Gefahren, wobei Jin Nanako verspricht, sie nicht im Stich zulassen. Der Manga handelt ganz im Sinne seiner Episodenform von „51 Wege[n] sie zu retten“ (so der Untertitel), was bereits schlagwortartig auf die konstitutive Rolle des Heldentums in diesem Manga verweist.

3. Zukunftsvisionen in ‚Öko-Comics‘

Neben solchen fiktionalen Comics, die eine singuläre Katastrophe und deren Auswirkungen ins Zentrum rücken, finden sich jene Beispiele graphischer Literatur,

⁹ Zu Manga im Allgemeinen vgl. etwa: Nielsen, Jens R.: Manga – Comics aus einer anderen Welt? In: Ditschke, Stephan/Kroucheva, Katerina/Stein, Daniel (Hg.): Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums. Bielefeld: Transcript 2009, S. 335-359.

deren Ausgangspunkt die negativen Auswirkungen des ‚normalen‘ menschlichen Handelns fokussieren. Diese Textgruppe ließe sich weiter ausdifferenzieren. So finden wir zunächst Comics, die in einer (unbestimmten, aber eher entfernten) Zukunft spielen und in denen der Klimawandel und die Ausbeutung der natürlichen Ressourcen schon dazu geführt haben, dass sich der Mensch ganz neuen Herausforderungen stellen muss.

Beispielhaft zu nennen ist hier die zwischen 1994 und 2013 in Frankreich (auf Deutsch ab 2002) erschienene Reihe *Aldebaran* des Zeichners Léo, die in drei Zyklen (*Aldebaran*, *Betelgeuze* und *Antares*) unterteilt ist, die ihrerseits aus jeweils fünf Alben bestehen. Die dystopische Handlung der Reihe setzt gegen Ende des 22. Jahrhunderts ein: Als Konsequenz aus der globalen Erwärmung, der damit verbundenen Umleitung des Golfstroms, der enormen Zunahme der Luftverschmutzung und aufkommender Religionskriege haben sich die Lebensbedingungen auf der Erde radikal verschlechtert, sodass man sich nur noch kurzzeitig ohne Atemschutz der Luft aussetzen kann. Gleichzeitig erlauben es neue technische Entwicklungen, in bisher unbekannte Regionen des Alls vorzustoßen, wo Planeten entdeckt werden, die erdähnliche Lebensbedingungen versprechen. Private Firmen investieren viel Geld in die Kolonisierung fremder Planeten und wollen diese auch trotz hoher Risiken und massiver Schwierigkeiten nicht abbrechen. Die verschiedenen Zyklen behandeln die mit diesem Kolonisierungsprojekt einhergehenden Konsequenzen in unterschiedlicher Weise. So ist die Kolonisierung auf Aldebaran erfolgreich, auf Betelgeuze allerdings, der Station im zweiten Zyklus, sind die Protagonisten mit einem Exemplar einer merkwürdigen Lebensform konfrontiert, das auf Aldebaran Kim Keller, die Hauptfigur der Reihe, gerettet hat: einer Mantrisse. Diese gigantische Lebensform besitzt geheimnisvolle Kräfte und kann zwischen den Planeten mit Artgenossen kommunizieren. Die Mantrisse auf Betelgeuze ist den Menschen nicht wohlgesonnen, sie entwickelt ein tödliches Virus, um Menschen, die als zu aggressiv eingeschätzt werden, zu infizieren. Kim, die mit dem Wesen kommunizieren kann, schließt einen Deal: eine kleine Delegation kann auf dem Planeten bleiben, solange die Kolonisierungspläne im großen Stil nicht weiterverfolgt werden. Der Mensch wird hier als Eindringling in fremde Ökosysteme beschrieben, der sich mit den ungewohnten Lebensformen und Existenzbedingungen auseinandersetzen hat. Zu klären ist dabei die Frage, ob es auf dem Planeten intelligente Lebensformen gibt, denn laut einer neuen UN-Charta dürfe ein solcher Planet nicht besiedelt werden. Kim Keller gilt dabei als die unerschrockene Kämpferin für den Ausgleich zwischen Menschen und anderen Lebensformen und wird auf der Erde dafür entsprechend verehrt.

Ein weiteres Beispiel für diese Zukunftsvariante ist die 2009 erschienene Graphic Novel *Animal's* des französischen Zeichners Enki Bilal (von der es inzwischen zwei Fortsetzungen unter den Titeln *Julia et Roem* und *La Couleur de l'air*

gibt). Die Erde versinkt nach dem „Blutsturz“, einem extremen menschengemachten Klimawandel, im totalen Chaos, wie bereits das Vorwort verdeutlicht. Die Menschen kämpfen ums Überleben, in dessen Zentrum das Meer steht. Auch hier sind es nicht nur die widrigen Umweltbedingungen, die die Menschen vor Herausforderungen stellen, sondern vor allem die Mitmenschen, denen der Klimawandel die Maske der Zivilisation vom Antlitz gerissen hat und sie zu Kannibalen hat werden lassen. Nur über das Meer soll es noch Möglichkeiten geben, in die sog. Eldorados zu gelangen, jene lebensfreundlichen Regionen, die die einzigen Überlebensoasen auf der verwüsteten Erde darstellen.

So entwirft der Band ein (post-)apokalyptisches Szenario, in dem die Menschen auf der Suche nach einem besseren Leben nur eine Möglichkeit sehen: eine Evolution zum Tiermenschen. Eine mögliche Lösung ist eine Art *Morphing* vom Mensch zum Meeressäuger, wie zum Beispiel der Verwandlung in einen Delphin, um in einer unwirtlichen Welt zu überleben (Abb. 2). Experimente wurden erfolgreich durchgeführt, aber wird das auf Dauer gut gehen? Das Ende fällt nicht so schwarzmalersisch aus, wie man vermuten mag. Nicht untypisch für solch dystopische Szenarien bleibt doch ein Funke Hoffnung.

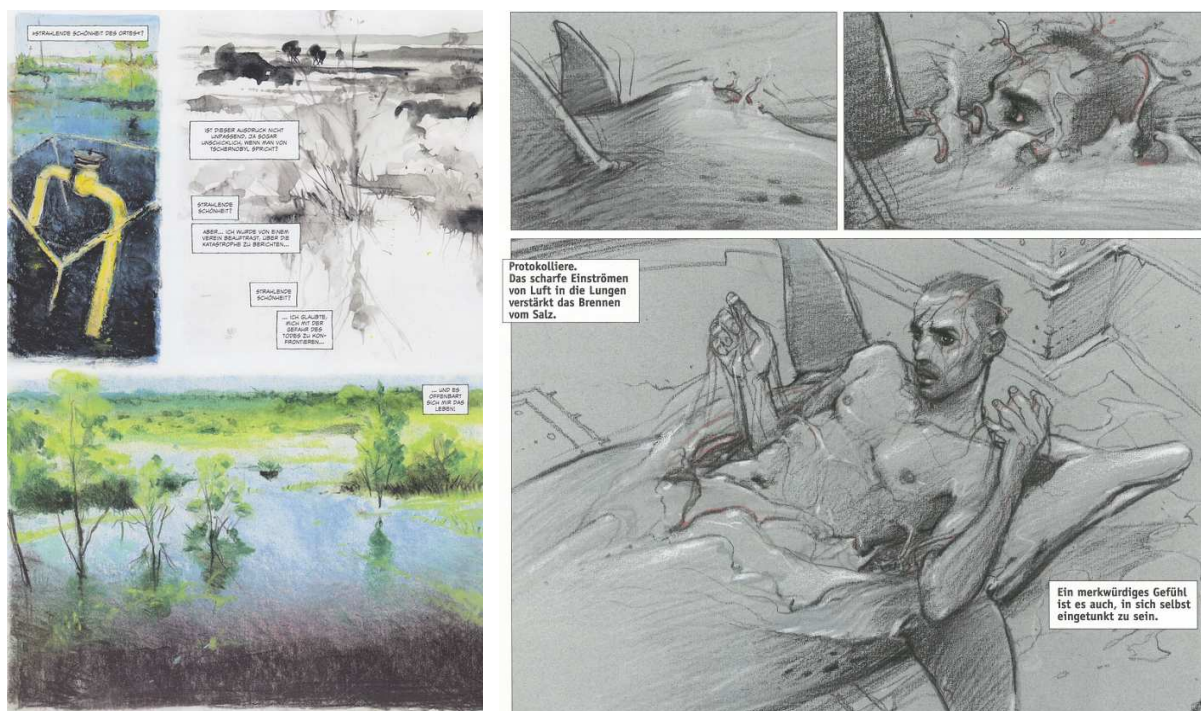


Abb. 1: Aus: *Ein Frühling in Tschernobyl*, S. 126. — Abb. 2: Aus: *Animal'z*, S. 11.

4. Gegenwartskritik

Neben den Sachcomics, den ‚Katastrophencomics‘ und jenen Comics, in denen Klimaveränderungen bereits zu extremen Umwälzungen der Lebensbedingungen auf der Erde geführt haben und die Menschen zur Neuorganisation ihres Überleben zwingen, finden sich solche Comics, die (mehr oder weniger) in der Jetztzeit

spielen und den zeitgenössischen problematischen Umgang mit natürlichen Ressourcen und die Folgen ins Zentrum stellen. Auch dafür seien zwei Beispiele angeführt.

In *Carthago*, einem zwischen 2007 und 2014 (auf Deutsch ab 2010) erschienenen vierbändigen Comic-Zyklus von Christophe Bec (Text) und Eric Henninot (Zeichnungen), stehen Fragen nach dem ökologischen Gleichgewicht und den negativen Auswirkungen, die gegenwärtig ein gnadenloser Umgang mit natürlichen Ressourcen zeitigt, im Zentrum. Der erste Band, der den Untertitel „Die Lagune auf Fortuna“ trägt, bildet den Auftakt der auf sechs Teile konzipierten Serie. Ausgangspunkt ist eine Versorgungskrise, da die Erdöl- und Gas-Ressourcen allmählich versiegen und die Menschheit mit einer Energieknappheit zurechtkommen muss. Der größte Konzern der Welt – das Imperium Carthago, das der Reihe den Titel gibt – stößt in bisher unzugängliche Meerestiefen vor, um die letzten Reservoire fossiler Energieträger auszubeuten. Im Rahmen einer dieser Bohrungen dringt die Firma in eine gigantische, bisher unbekannte Höhle im Meer vor. Das Expeditionsteam wird mit einem Riesen-Raubfisch (dem 25 Meter langen Megalodon) konfrontiert, von dem man bis dato annahm, dass er vor Millionen von Jahren ausgestorben sei – eine herausragende Entdeckung, die den Konzern – fände sie sie den Weg an die Öffentlichkeit – allerdings vor enorme Probleme stellen würde. So setzt man alles daran, die Sache zu verheimlichen. Doch verschiedene Personenkreise erfahren von dem vertuschten Umweltskandal, u.a. eine Gruppe militanter Umweltschutzaktivisten, die – nach eigener Aussage – zum Teil von Greenpeace finanziert wird.



Abb. 3: Aus *Carthago*, S. 16.

Hier ist die darstellerische Umsetzung der Geschichte bemerkenswert. Als der Anführer dieser Aktivistengruppe zum ersten Mal auf den Plan tritt (Abb. 3), ist die Zeichnung so angelegt, dass wir ihn aus Untersicht wahrnehmen. Dadurch erscheint die Figur von Anfang an dominant und bestimmend, was sich im Verlauf der Handlung dann auch als zutreffend herausstellt. Schon beim ersten Auftreten der Figur wird folglich ein Hinweis auf deren Wirkmächtigkeit gegeben, womit ein zeichnerisches Element der Figurencharakterisierung erkennbar wird. Die Gruppe

holt die Ozeanographin Kim Melville zu Hilfe – die eigentliche Heldin der Handlung –, um die Verschleierung des Konzerns aufzudecken, aber auch ein „privater Sammler“ macht inzwischen Jagd auf den Raubfisch. Dass es hier nicht nur um die durch wissenschaftliche Neugier angefachte Jagd nach einer prähistorischen Lebensform geht, sondern die „Freisetzung“ des Riesen-Raubfisches (durch Aufbohren der Höhle) schädliche Auswirkungen auf die Ökosysteme hat, wird am Ende des ersten Bandes deutlich: Verschiedene Vorfälle (wie etwa ein großes Walsterben vor der australischen Küste) deuten auf nichts weniger als das bevorstehende Ende der Welt hin (Abb. 4). Auch dieser ‚Öko-Comic‘ bringt wie so viele andere eine ganz eigene Mischung aus Mystery-, Thriller- und Science Fiction-Versatzstücken zusammen. Eher untypisch ist jedoch, dass wir passagenweise einen allwissenden Erzähler vorfinden, der souverän zwischen den Erzählsträngen hin- und herspringt und Millionen Jahre überbrücken kann. Ansonsten wird auch in diesem Comic streng intern fokalisiert erzählt: Alle weiterführenden Informationen werden durch eine der Figuren berichtet, der Leser erfährt nur aus Figurenmund etwas.



Abb. 4: Aus: *Carthago*, S. 55.

Blickt man auf die Protagonisten in *Carthago*, so zeichnet sich hier ein ganz typischer Grundkonflikt ab: Ein Konzern beutet natürliche Ressourcen ohne Rücksicht auf die Folgen für die Umwelt aus, verschweigt die Risiken, um seinen Gewinn zu maximieren, und setzt dadurch die Menschheit insgesamt oder eine größere Gruppe großer Gefahr aus. Was in *Carthago* der titelgebende Konzern, ist in

Aldebaran die Firma „Forward Enterprises“, die die lebensbedrohlichen Phänomene auf einem neuen Planeten verschweigt, um das geschäftsträchtige Kolonisationsprojekt nicht zu gefährden. Wenn dieses Unternehmen und seine Agenten mit Blick auf die eingangs skizzierte Definition des Heldischen also das Nicht-Heldische schlechthin repräsentieren, dann liegt es nahe, dass schon der Grundkonflikt an sich die Gegenwart von Repräsentanten des Guten erfordert. Und tatsächlich finden wir in fast allen diesen Beispielen Figuren, die man mit Fug und Recht als Helden bezeichnen kann. Im Falle von *Carthago* wird die Heldin von außen in die Suche nach dem Urzeitwesen hineingezogen – erst durch die Öko-Splittergruppe, dann durch den greisen Sammler, der die Tochter entführt, um die Mutter zur Zusammenarbeit zu zwingen und die drohende Katastrophe abzuwenden.

Eine ganz andere Grundanlage findet sich in der Reihe *Eco Warriors* (von der bisher seit 2009 drei Bände erschienen sind, zu denen Chris Lamquet die Zeichnungen und Richard Marazano das Skript beigesteuert haben): Darin werden die initiativ handelnden Helden ins Zentrum gerückt. Betrachtet man allein den ersten Band, ist es zunächst schwer, die Hintergründe der Handlung zu verstehen, die erst im Laufe des zweiten Bandes in Form von Rückblenden aufgelöst werden. Zunächst begleitet man nur einen jungen, recht unbedarften Mann dabei, wie er in den Dschungel Sumatras kommt, um dort eine zerstörte Tierversuchsstation wieder aufzubauen, die es gefangenen und von den Menschen degenerierten Orang-Utans (einer etwa ist computerspielsüchtig) wieder ermöglichen soll, in freier Wildbahn zu leben. Eine geheimnisvolle, schöne junge Frau, die für eine dubiose NGO arbeitet, raubt dem jungen Mann die Nerven, und eine geheimnisvolle Ampulle, die er in der Station findet, weckt die Interessen verschiedener Gruppen. Erst gegen Ende des ersten Bandes, als die Station wieder (vermeintlich von Rebellen) zerstört wird, das angrenzende Dorf niedergebrannt ist und Eva, die schöne junge Frau, verschwunden ist, nimmt der Protagonist Chris seinerseits Kontakt zu einer Aktivisten-Gruppe auf. Er bittet die *Eco Warriors*, zu denen er offensichtlich früher selbst gehörte, um Hilfe. Warum er sich allerdings von ihnen getrennt hat, wird nicht ganz klar.

Im zweiten Band werden dann viele der aufgeworfenen Fragen aufgelöst. Während Chris und die zwischenzeitlich angereisten Aktivisten versuchen, das Schlimmste zu verhindern, indem sie die Orang-Utans retten, Eva im Urwald finden und irgendwie normale Verhältnisse schaffen wollen, tobt im Hintergrund ein ganz anderer Krieg. Und hier kommen dann auch wieder Wirtschaftsinteressen und Konzerne ins Spiel: Ein Pharma-Riese und ein Lebensmittelkonzern kämpfen um die Rechte an der Substanz, die eben jene zu Beginn des ersten Bandes gefundene Ampulle beinhaltet, und die die Zukunft der jeweiligen Firma ganz wesentlich beeinflussen kann: ein verändertes Protein, das sowohl die Gesundheits- als

auch die Nahrungsmittelindustrie umwälzen könnte. Die eine Firma hat die gefragte Substanz unter mehr als bedenklichen Umständen mit Hilfe von Experimenten an Affen (in eben jener Orang-Utan-Station) entwickelt, die andere hat eine Ampulle mit der mysteriösen Flüssigkeit auf dubiose Art und Weise in die Finger bekommen. Am Ende einigen sich die beiden Konzerne: Der Pharmakonzern bekommt die Patentrechte an dem neuen Protein, der Lebensmittelkonzern die Flächen im indonesischen Dschungel zum Anbau von Palmöl – zuvor werden allerdings die Spuren der unethischen Forschungen durch einen großflächigen Napalmangriff auf das Gebiet um die Station herum beseitigt (die Auslöschung der Umweltaktivisten nimmt man als Kollateralschaden in Kauf). Die Natur wird hier als das ausgestellt, was sie in den Augen der Konzerne ist: Verfügungsmasse zur Gewinnmaximierung. Die Moral ist recht simpel, was ein Panel mit dem Protagonisten Chris und einem Affen verdeutlicht: Die Menschen sind schlecht. Die Öko-Krieger sehen ihre Mission dann auch darin, die menschlichen Untaten einzudämmen und – mit durchaus krimineller Energie – ökologische und Wirtschaftsverbrechen zu stoppen. Sie bilden eine jenseits der Legalität operierende schnelle Öko-Eingreiftruppe. Nach dem Scheitern im Dschungel brechen sie in die Antarktis auf, um dort (im dritten Band) aktiv zu werden.

Auffällig ist in der Mehrzahl der hier angeführten Beispiele, dass die Darstellung unterschiedlicher Räume eine konstitutive Rolle spielt: Es geht um den Rückzug in eine als lebenswert, weil als unberührt imaginierte Natur (vgl. *Animal's*). Noch häufiger geht es allerdings um die Problematik der kolonialen Erschließung und Aneignung neuer Räume (Urwald, Tiefsee, fremde Planeten). Eine Gruppe von Menschen dringt – oft motiviert durch finanzielle Interessen – in diese neuen Räume vor, die kolonisiert werden sollen (der Urwald wird zur Anbaufläche, die Tiefsee wird ausgebeutet, die fremden Planeten sollen besiedelt werden). Das Eindringen des Menschen in diese Räume bringt das dort herrschende Gleichgewicht durcheinander – und hier kommen die Helden ins Spiel. Sie kämpfen dafür, dass das gestörte Gleichgewicht wiederhergestellt bzw. die negativen Auswirkungen des Eindringens der Menschen in den fremden Raum minimiert werden. Dabei scheitern sie entweder (wie in *Eco Warriors*) oder benötigen spezifische übersinnliche Kommunikationstechniken (wie in *Aldebaran* und *Carthago*), um mit den anderen Lebensformen zu kommunizieren und so ein die jeweiligen existenziellen Interessen berücksichtigendes Überleben zu ermöglichen.

5. Figureninformation im Comic

Abschließend sei auf die Frage eingegangen, auf welche Art und Weise die Helden in diesen verschiedenen ‚Öko-Comics‘ präsentiert werden. Dazu sollen die bisherigen Beobachtungen in Bezug auf die figurenbezogene Informationsvermittlung in graphischer Literatur zusammengefasst werden.

Auch wenn Comics/Graphic Novels heute viel mehr Seiten umfassen können als die einzelnen klassischen Comic-Hefte (selbst wenn diese, als Reihen publiziert, viele hundert Seiten lang sein können), so ist die mögliche Bilderzahl doch nach wie vor begrenzt. Selektion in dreifacher Perspektive ist also die Aufgabe des Comic-Zeichners: (1) bezogen auf die Handlung / die Ereignisse (Was wird überhaupt thematisiert?), (2) bezogen auf die Bilder (Was sind die für den Handlungszusammenhang notwendigen Momente der Ereignisse, was wird bildlich dargestellt, was nicht?) und (3) bezogen auf die Zeichnungen (Wie wird bildlich dargestellt?). Folgt man dem Comic-Zeichner und -Theoretiker Scott McCloud, dann erleichtert eine cartoonhaft dargestellte Figur, also eine solche, deren Erscheinungsbild auf wesentliche Elemente reduziert ist, die Identifikation mit dieser Figur.¹⁰ Doch die Reduktion in der Darstellung, also die Cartoonhaftigkeit (bzw. deren Gegenpol, die ‚realistische‘ Darstellung), können nicht nur zur Identifikationssteigerung beitragen, sondern auch ihrerseits als Bedeutungsträger fungieren. So fällt in *Eco Warriors* der Gegensatz von ‚realistischer‘ Umgebung und eher skizzierter Figurendarstellung auf. Während der realistische Stil der Umgebung (der brennenden Hütten) – man hat fast den Eindruck als wären hier Fotos bearbeitet worden (Abb. 5) – eine Realitätsreferenz markiert, die das fiktive Geschehen im Stile eines tatsächlichen Vorkommnisses inszeniert, lädt die cartoonhafte Darstellung der Figuren eher zur Identifikation und Abstraktion ein. Überspitzt könnte man die Quintessenz vielleicht so formulieren: Ereignisse wie die dargestellten finden wirklich statt und Leidtragender könnte der Rezipient selbst sein. An anderer Stelle wird deutlich, dass auch die Kolorierung Informationen über die Figuren vermittelt. So weisen etwa die blassen Farben in einem Panel (Abb. 6) auf den bewusstseinsgetrübten Zustand des Protagonisten Chris hin.



Abb. 5: Aus: *Eco Warriors*, S. 4. — Abb. 6: Aus: *Eco Warriors*, S. 24.

¹⁰ McCloud, Scott: Comics richtig lesen. Die unsichtbare Kunst. Hamburg: Carlsen 2001, S. 38f. und 44.

Neben der zeichnerischen Darstellung ist im Falle von Comics auch die Text-Bild-Beziehung von Bedeutung, was am Beispiel von Bilals *Animal's* exemplarisch gut zu veranschaulichen ist. Der Erzähler ist in *Animal's* mit dem Protagonisten identisch, weshalb diese Instanz hier auch als Hauptfigur seiner Erzählung graphisch dargestellt werden muss. Das führt oft zu einer Art Verdopplung, denn häufig finden wir einerseits einen Erzählertext, der die Bilder (quasi aus dem Off) kommentiert, und gleichzeitig ist die Figurenrede des autobiographischen Protagonisten präsent (Abb. 7). Während die gedachte Rede des erzählenden Ichs über und neben den Panels die Vorgänge einordnet und dabei eine strenge Innenperspektive (interne Fokalisierung) wahrt, bilden die Panels selbst etwas äußerlich Wahrnehmbares quasi-gegenwärtig ab (inklusive der direkten gesprochenen Rede des erlebenden Ichs, die auch jemand hätte wahrnehmen können, der dabei gestanden hätte, d.h. externe Fokalisierung). Den Einblick in das Innenleben der Figuren gewinnen wir in diesen Sequenzen allein über die Rede des erzählenden Ichs. Wir können hier also die gleichzeitige Präsenz von Innen- und Außenperspektive erkennen. Neben der Anlage der Zeichnungen, der Art und Weise der Darstellung (cartoonhaft, weniger cartoonhaft) und dem Farbeinsatz liefert im Comic also das Zusammenspiel von Text und Bild Informationen über die Figuren, nämlich in diesem Fall Hinweise auf die Komplexität der Figur, die zahlreiche Reflexionen vornimmt.

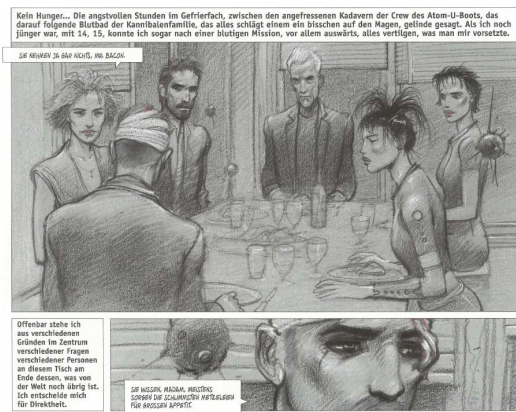


Abb. 7: Aus: *Animal's*, S. 68. — Abb. 8: Aus: *Carthago*, S. 41.

Als weiterem Bestandteil der Figurendarstellung im Comic kommt der Form der Sprechblasen und dem Lettering, also der Beschriftung der Sprechblasen, eine bedeutungstragende Dimension zu. Sprechblasenform und Lettering können nämlich Informationen über den emotionalen Zustand der Figuren liefern. So wird in diesem Panel (Abb. 8) nur anhand der gezackten Sprechblase und des fett und kursiv gesetzten Textes deutlich, dass der Sprecher emotional aufgebracht ist, obwohl man von der Figur selbst nichts sieht. Demgegenüber verweisen die nüchtern im Stile von Schreibmaschinentypen gesetzten Passagen (Abb. 9) auf neutral berichtende Einträge.

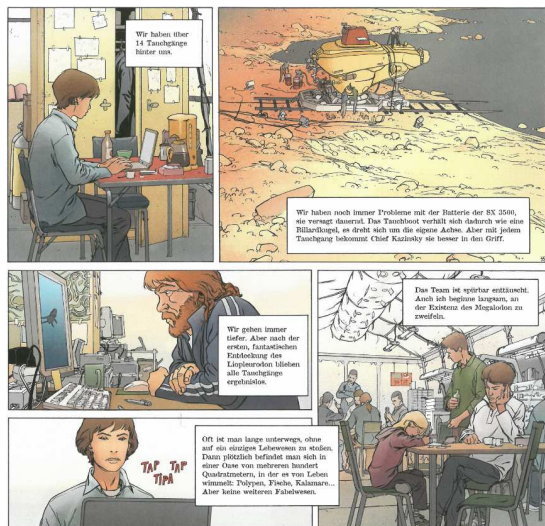


Abb. 9: Aus: *Carthago*, S. 47. — Abb. 10: Aus: *Eco Warriors*, S. 47.

Doch auch die Anordnung der Panels und die Panelform bzw. der Seitenaufbau können Informationen über die Figuren transportieren. So finden wir etwa in *Eco Warriors* Seiten, auf denen der Hintergrund und der Raum zwischen den Panels schwarz ist (Abb. 10). Hier handelt es sich um Rückblenden in die Vergangenheit, die im Stile von ‚Seelenlandschaften‘ als Bilder aus der Vergangenheit einen düsteren Eindruck vermitteln. Das sich auf einer anderen Seite ausdehnende Panel weist auf die zeitliche Wahrnehmung hin: Schon die Seitenarchitektur verdeutlicht, dass Evas hier artikuliertes Gefühl der grundsätzlichen Verlorenheit, das die ganze Wahrnehmung und damit auch die Zeitempfindung überflutet, längere Zeit andauern wird (Abb. 11).

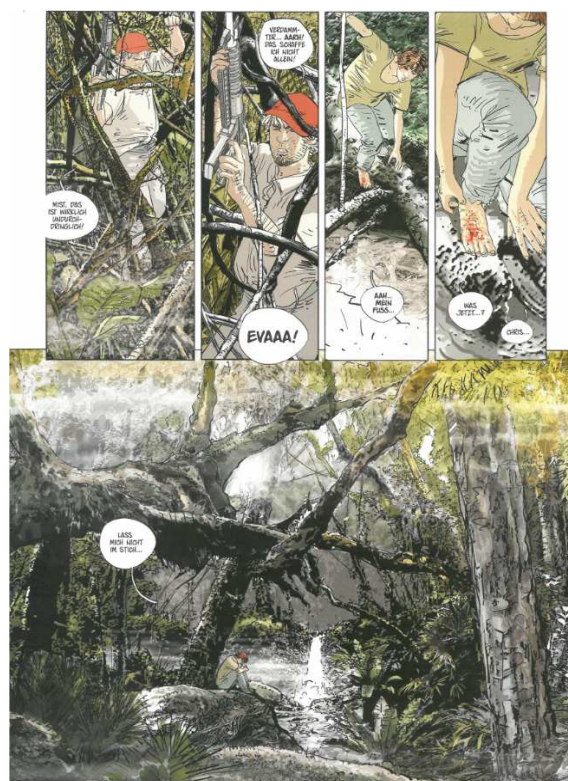


Abb. 11: Aus: *Eco Warriors 2*, S. 9.

Als vorläufiger Befund lässt sich festhalten, dass auch ‚Öko-Comics‘ ohne Helden fast nicht auszukommen scheinen. Die Möglichkeiten, Figureninformationen unterzubringen sind dabei comic-gemäß – wie gezeigt – sehr vielfältig. Die Frage aus dem Titel des Beitrags müsste also eigentlich verneint bzw. erweitert werden, denn die Ebene der Zeichnung spielt zwar eine, aber nicht die einzige Rolle. Die Figur des Helden in graphischer Öko-Literatur setzt sich aus sehr viel mehr zusammen als aus der bildlichen Informationsvermittlung. Erst unter Einbeziehung von Zeichenstil, Text-Bild-Beziehungen, Lettering, Panelanordnung, Kolorierung etc. lassen sich die verschiedenen Ebenen der Heldendarstellung im ‚Öko-Comic‘ sowie die Komplexität der Informationsvergabe angemessen erfassen. Dass die Heldenfigur in ‚Öko-Comics‘ zentral ist, verdeutlicht, dass die graphische Literatur ein wichtiges Genremerkmal nutzt und die Kritik an der globalen Umweltkrise und die Darstellung der ökologischen Botschaft nicht nur durch die Handlung und thematische Elemente, sondern auch durch die erzählerische Mittel und die Figurenperspektive übermittelt wird.

Literatur

- Bec, Christophe/Henninot, Eric: Carthago. Die Lagune von Fortuna. Bielefeld: Splitter 2010.
- Bilal, Enki: Animal'z. Berlin: Ehapa 2010.
- Eisner, Will: Mit Bildern erzählen. Comics & Sequential Art. Wimmelbach: ComicPress 1995.
- ElRefaie, Elisabeth: Autobiographical Comics. Life Writing in Pictures. Jackson, MS: University Press of Mississippi 2012.
- Furuga, Usamaru: Tokyo Inferno. Hamburg: Tokyopop 2010.
- Grünewald, Dietrich (Hg.): Der dokumentarische Comic. Reportage und Biografie. Essen: Bachmann 2013.
- Haas, Christoph: Graphische Romane? Zum schwierigen Verhältnis von Comic und Literatur. In: Neue Rundschau 123 (2012), S. 47-63.
- Hamann, Alexandra/Leinfelder, Reinhold/Zea-Schmidt, Claudia: Die große Transformation. Klima – Kriegen wir die Kurve? Berlin: Jacoby & Stuart 2013.
- Hangartner, Urs: Sachcomics. In: Abel, Julia/Klein, Christian (Hg.): Comics und Graphic Novels – eine Einführung. Stuttgart: Metzler 2015 (im Druck).
- Jüngst, Elisabeth: Information Comic. Knowledge Transfer in a Popular Format. Frankfurt a.M.: Peter Lang 2010.
- Klein, Christian: Punkt, Punkt, Komma, Strich? Zur Vergabe von figurenbezogener Information in Comics und Graphic Novels. In: LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie 11 (2014), S. 100-118.
- Lamquet, Chris/Marazano, Richard: Eco Warriors. Orang-Utan. Bielefeld: Splitter 2010.
- Lepage, Emmanuel: Ein Frühling in Tschernobyl. Bielefeld: Splitter 2013.
- McCloud, Scott: Comics richtig lesen. Die unsichtbare Kunst. Hamburg: Carlsen 2001.
- Nielsen, Jens R.: Manga – Comics aus einer anderen Welt? In: Ditschke, Stephan/Kroucheva, Katerina/Stein, Daniel (Hg.): Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums. Bielefeld: Transcript 2009, S. 335-359.

- Platthaus, Andreas: „Sprechen wir über mich.“ Die Rückkehr des autobiografischen Elements im Comic. In: Diekmann, Stefanie/Schneider, Matthias (Hg.): Szenarien des Comic. Helden und Historien im Medium der Schriftbildlichkeit. Berlin: Sukultur 2005, S. 193-207.
- Schikowski, Klaus: Der Comic. Geschichte, Stile, Künstler. Stuttgart: Reclam 2014.
- Stein, Daniel: Was ist ein Comic-Autor? Autorinszenierung in Selbstporträts und autobiografischen Comics. In: Ditschke, Stephan/Kroucheva, Katerina/Stein, Daniel (Hg.): Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums. Bielefeld: Transcript 2009, S. 201-237.

Axel Goodbody (Bath)

Heimat als utopischer Raum der Intra-aktion zwischen Mensch und Natur: Zur Figurendarstellung in Jenny Erpenbecks Roman *Heimsuchung*

1. Heimat als Fokus für Debatten über die Mensch-Natur-Beziehung

Hermann Bausinger hat das bürgerliche Heimatbild im 19. Jahrhundert als „Besänftigungslandschaft“ beschrieben, die eine kompensatorische Funktion besaß. In einer Zeit, in der weite Kreise des Bürgertums als subalterne Diener von Obrigkeitsstaaten keinen politisch-gesellschaftlichen Einfluss hatten, war Heimat ein „*Kompensationsraum*, in dem die Versagungen und Unsicherheiten des eigenen Lebens ausgeglichen werden, in dem aber auch die Annehmlichkeiten des eigenen Lebens überhöht erscheinen: Heimat als ausgeglichene, schöne Spazierwelt“.¹ Nach der Reichsgründung entstanden Heimatkunst und die Heimatbewegung als regionalistische Gegenbewegungen zur staatlichen Zentralisierung sowie als Betätigungsfeld für Bildungsbürger, die von der wirtschaftlichen Modernisierung bedrängt waren. Gegen Ende des Jahrhunderts entwickelte sich Heimat weitgehend zu einer regressiven Utopie. Gleichzeitig wurden aber emotionale Bindungen an die Heimat im Namen des Vaterlands mobilisiert, was ihrer Aneignung und ideologischen Besetzung im Dritten Reich den Weg ebnete. Trotz der Diskreditierung des Heimatgefühls durch seine ideologisch-rassistische Auslegung gab es eine Kontinuität des Heimatdiskurses in den Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg. Dies zeigte sich in zahllosen populären Romanen und Filmen, in denen die Sehnsucht nach Heimat zum Ausdruck kam. In der wissenschaftlichen Diskussion wurde die Bedeutung solcher ortsbezogenen Gemeinschaftsgefühle allerdings lange nicht anerkannt, zu sehr war der Begriff Heimat vom Geruch von Blut und Boden belastet und mit Revanchismus verbunden.

Die Rehabilitierung des verpönten Begriffs fing in den frühen 1970er Jahren an, als die deutsche Anthropologin Ina-Maria Greverus die in Amerika entwickelte Vorstellung der Territorialität des Menschen, die in Jakob von Uexkülls Verständnis von tierischen Umwelten und deren artenspezifischen Wahrnehmungsmechanismen wurzelte, auf deutsche Verhältnisse anwendete. Sie argumentierte, es gebe ein psychisches Grundbedürfnis sowohl nach Heimat als naturnaher Landschaft (bzw. in der Stadt nach ihren natürlichen Elementen) als auch nach sozialer Umwelt, sei es in Familie, Betrieb, Vereinen oder in einer kulturell-sprachlichen Gemeinschaft. Angesichts dieses universellen „territorialen Imperativs“ sei Heimat zu verstehen als Objekt einer „intentionale[n] und von existentiellen Bedürfnissen

¹ Bausinger, Hermann: Auf dem Wege zu einem neuen, aktiven Heimatverständnis. Begriffsgeschichte als Problemgeschichte. In: *Der Bürger im Staat* 33 (1983), S. 211-216, hier S. 212. [Hervorheb. im Original.]

ausgehende[n] Orientierung auf ein Satisfaktionsterritorium [...], das Identifikation, Schutz und Aktion gewährt“.² Der Staat sei sogar verpflichtet, jedem Bürger die Chance zu geben, sich eine Heimat anzueignen.

Diese positive Umdeutung des Begriffs Heimat fiel mit der Entstehung der Umweltbewegung zusammen. Heimatgefühl als Sehnsucht nach einem Ort, in dessen Überschaubarkeit und Unverwechselbarkeit man sich wiederfinden kann, sowie nach Geborgenheit, menschlicher Nähe und Vertrautheit, war eine Antwort nicht nur auf die Infragestellung der Identität durch gesellschaftliche Modernisierung und wachsende Entfremdung, sondern auch auf die Bedrohungen der natürlichen Umwelt. Heimat hat sich aber nicht erst in den 1970er Jahren im deutschsprachigen Raum als Fokus von Debatten über die Beziehung der Menschen zur Natur angeboten, denn die Verbindung von Identitätsverortung mit dem Umweltbewusstsein baute auf Resonanzen in der deutschen Philosophie und Kulturtradition auf. Wie Peter Blickle in *Heimat. A Critical Theory* ausführt, können die Assoziation von Heimat mit Naturschönheit sowie die Idee von Natur und Natürlichkeit als fundamentale Aspekte der Heimat auf die Mythisierung der Natur im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert zurückgeführt werden. In der Philosophie Kants und Fichtes, Schellings und Hölderlins findet Blickle eine Suche des Ichs nach möglicher Vereinigung mit der Natur in der Heimat: „The modern idea of Heimat [...] is a ground whereon *Entzweiung* is reconciled, a mental place where landscape and identity, nature and self, reason and space become fused.“³

2. Jenny Erpenbecks *Heimsuchung* – ein Heimatroman?

Die Autoren der ländlichen Heimatromane des späten 19. Jahrhunderts wollten positive heimatliche Werte im Gegensatz zur sozialen Elendsdichtung der Naturalisten und zur Großstadtliteratur Münchens und Berlins zur Geltung bringen. Diese Heimatromane wurzelten in der Dorfgeschichte, in der bestehende soziale Strukturen bestätigt wurden und idyllische Naturbeschreibungen die Illusion von einem Leben der Menschen in Harmonie mit der Natur erweckten. Trotz realistischer und aufklärerisch-liberaler Tendenzen bei einzelnen Autoren waren die meisten Heimatromane um die Wende zum 20. Jahrhundert von regressiver Nostalgie gekennzeichnet. In agrarisch-konservativen, gelegentlich eindeutig völkisch ausgerichteten Werken bildete das einfach-natürliche, ‚schollengebundene‘ Bauerntum den Gegenpol zur mit fremden Einflüssen, Chaos, Verbrechen, Zerstörung und unkontrollierter Sexualität assoziierten Stadt.

Bis in die 1980er Jahre hinein rechneten literaturwissenschaftliche Studien daher mit der Heimatliteratur, auch mit der zeitgenössischen, überwiegend kritisch

² Greverus, Ina Maria: Auf der Suche nach Heimat. München: Beck 1979, S. 23-24.

³ Blickle, Peter: *Heimat: A Critical Theory of the German Idea of Homeland*. Rochester, NY: Camden House 2002, S. 115. [Hervorheb, im Original.]

ab. Norbert Mecklenburg schrieb zum Beispiel in seinem Buch *Die grünen Inseln*, die meisten Zeugnisse der gegenwärtigen literarischen Heimatwelle seien nichts weiter als eine „affirmative Entpolitisierung“ des politischen Regionalismus demokratischer Basisbewegungen wie der Antiatom-, Ökologie-, und Friedensbewegung.⁴ Seit den 1990er Jahren gibt es aber neue Bestandsaufnahmen der Behandlung des Themas Heimat in der Literatur und im Film, die die Notwendigkeit, den Einzelnen in einer zunehmend mobilen bzw. globalisierten Gesellschaft zu verorten, zum Ausgangspunkt nehmen und vor diesem Hintergrund zu einem positiveren Urteil über die Leistung deutscher Schriftsteller bzw. Regisseure in der Darstellung von Heimat gelangen.⁵ 2012 hat Sandra Kegel beispielsweise in einem Beitrag in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* über neuerliche Romane von Joseph Bierbichler, Peter Kurzeck, Andreas Maier, Judith Schalansky und Bernd Schroeder geschrieben, dass diese „begeistert zur Vermessung der eigenen Scholle“ antreten und „dem verschmähten Genre Heimatliteratur neue Sichtachsen ab[...]trotzen“.⁶ Sie fährt fort:

Bierbichler, Maier und Schroeder bringen ihre ungeschönten Wahrheiten ohne Wärme und Erlösung vor. Antiheimatromane, in denen mit den Eltern und der Herkunft abgerechnet wird, schreiben sie aber auch nicht; die Zeiten scheinen vorbei. Erzählt wird vom Fortgehen, vom Dableiben und vom Wiederkehren, manchmal vom Krieg und vom Frieden, immer aber von der dialektischen Spannung zwischen den Kräften der Beharrung und denen der Modernisierung.⁷

In diesem Sinne ist auch Jenny Erpenbecks Roman *Heimsuchung*,⁸ um den es im Folgenden gehen soll, trotz seiner ungewöhnlichen Form und Erzählstruktur ein Heimatroman. Dargestellt wird die Geschichte eines realen Ortes und seiner Besitzer/Bewohner. Erpenbeck beschreibt ein Grundstück am 40 Kilometer südöstlich von Berlin gelegenen Scharmützelsee und ein Sommerhaus, das in den dreißiger Jahren des letzten Jahrhunderts dort errichtet wurde. Das 2008 veröffentlichte Buch hatte einen autobiographischen Anlass: den Verlust des Anwesens, auf dem

⁴ Mecklenburg, Norbert: *Die grünen Inseln. Zur Kritik des literarischen Heimatkomplexes*. München: Iudicium 1987, S. 67.

⁵ Siehe etwa Rosenstein, Doris: „Heimat“-Bilder. In: Kreuzer, Helmut (Hg.): *Pluralismus und Postmodernismus. Zur Literatur- und Kulturgeschichte in Deutschland 1980-1995*. 4., gegenüber der 3. erw. u. aktual. Aufl. Frankfurt a.M.: Peter Lang 1996, S. 59-99; Boa, Elizabeth/Palfreyman, Rachel: *Heimat. A German Dream. Regional Loyalties and National Identity in German Culture 1890-1990*. Oxford: Oxford University Press 2000; Blickle: *Heimat*; und die Beiträge von Alexandra Ludewig, Steffen Hendel und Christian Luckscheiter in: Gebhard, Gunther/Geisler, Oliver/Schröter, Steffen (Hg.): *Heimat: Konturen und Konjunkturen eines umstrittenen Konzepts*. Bielefeld: Transcript 2007.

⁶ Kegel, Sandra: *Heimat in der Literatur. Aus weiter Ferne, so nah*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 07.04.2012.

⁷ Ebd.

⁸ Erpenbeck, Jenny: *Heimsuchung*. Frankfurt a.M.: Eichborn 2008. Quellenhinweise erscheinen im Folgenden mit einfacher Seitenzahl in Klammern im laufenden Text.

Erpenbeck als Kind die Sommerferien bei ihren Großeltern verbracht hatte und das infolge der Rückübertragung des einst enteigneten Vermögens nach der Wende den seit Jahrzehnten im Westen lebenden Alteigentümern zurückgegeben wurde.⁹ Die Auseinandersetzung mit persönlich Erlebtem wird aber sowohl durch historische Erkundungen als auch durch poetische Verdichtung so angereichert, dass das im Umfang bescheidene Werk bei einer internationalen Leserschaft Anklang gefunden hat.¹⁰

Der Titel ‚Heimsuchung‘ ist sowohl als Suche nach einem Heim als auch als von der Unbill einer feindlichen Welt und besonders der deutschen Geschichte heimgesucht werden zu verstehen. Das Buch besteht aus elf Hauptkapiteln, die aus der Perspektive des jeweiligen Besitzers/der Besitzerin bzw. der Bewohner erzählt werden und die Bedeutung des Ortes für sie umreißen. Dazwischen bilden kürzere Kapitel mit der Überschrift ‚Der Gärtner‘ einen Erzählrahmen, der die Lücken zwischen den einzelnen Erzählungen mit Beschreibungen der Aufteilung des Bodens in Grundstücke, des Baus der Sommerhäuser, der Anlage der Gärten, der Pflege und Instandhaltung der Anwesen und der späteren Vernachlässigung, des Verfalls und am Ende des Abrisses füllt.

Im Buch herrscht durchgängig Sehnsucht nach Gemeinschaft und Sicherheit, nach Akzeptiertwerden und Geborgenheit. Die ambivalenten Folgen dieser Suche nach Heimat beginnen in den frühen Jahren des 20. Jahrhunderts mit der Geschichte des örtlichen Großbauern, der vier Töchter hat, aber keinen Sohn. Beim gewaltsamen Versuch, seine Nachfolge zu regeln, hat er alles verpfuscht. Das Grundstück am See ist der Anteil der jüngsten Tochter. Nach einer Affäre mit einem nicht standesgemäßen Mann wird sie aber enteignet. Der Boden wird in Parzellen aufgeteilt und an Sommerfrischler aus der Großstadt verkauft.

Im Laufe des 20. Jahrhunderts erweist sich die Geschichte dieses landschaftlich so schönen Ortes als eine Kette von vergleichbaren Verlusten, mit wiederkehrenden Schüben von geschlechtlicher, rassistischer und politischer Diskriminierung und Unterdrückung. Dabei wird die anfangs weibliche Perspektive überlagert von Antisemitismus und dem Holocaust, der Vertreibung der deutschsprachigen Bürger aus Polen nach 1945, den Verlusten der aus der DDR in den Westen hinausgeekelten Intelligenzia in den 1950er Jahren und schließlich der Ausweisung von Bürgern der neuen Bundesländer aus ihren Häusern nach der Wende infolge der gesetzlich verordneten Rückgabe an deren enteignete Besitzer.

Erpenbecks Assoziation der Verluste von DDR-Bürgern nach 1990 mit früheren Fällen von Entrechtung, Vergewaltigung und vor allem dem Schicksal der

⁹ Vgl. z.B. Halter, Martin: Das Haus am Scharmützelsee. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 23.02.2008.

¹⁰ Übersetzungen ins Englische, Französische, Niederländische, Schwedische, Polnische, Rumänische, Slowenische, Serbische, Türkische und Koreanische liegen inzwischen vor.

Juden im Dritten Reich ist nicht unbedenklich. Für sie erweist sich Heimat als ein gefährliches Trugbild, weil sie weder den Anschein von Dauer standhält noch als Zuflucht vor den Veränderungen der Geschichte und der Gesellschaft dienen kann. Deshalb sind die impliziten Lehren der Geschichte, dass man sich niemals auf Dauer einrichten soll und die allgegenwärtige Vergänglichkeit und die Flüchtigkeit des Glücks niemals vergessen darf. Dabei behält Heimat ihre Gültigkeit als Ideal eines Lebens in Harmonie mit der Gesellschaft und der Natur. Zugleich wird eine Offenheit gegenüber Außenseitern und nicht ursprünglich zur Heimat Gehörigen als unverzichtbar dargestellt: Erpenbeck zufolge wird jeder, der sich Heimat erwerben und unter Ausschluss von Anderen zu sichern sucht, sein Ziel unweigerlich verfehlen.

Bilder von Heimat als Ort der Überwindung einer Entzweiung des Einzelnen von der Gesellschaft und einer Versöhnung von Mensch und Natur durch einen Prozess des Sich-heimisch-Machens in der Welt findet man vor allem im zweiten der kurzen Gärtner-Kapitel und im Kapitel ‚Der Architekt‘ (S. 28-46). Hier wird beschrieben, wie das Sommerhaus geplant und gebaut wird, und wie ein Garten aus dem umliegenden Waldgelände entsteht. Der Architekt beschreibt das Ziel seines Berufs als das Planen von Heimat, durch Erschaffung einer „Heimstatt“ bzw. dem Verankern unserer Alltagshandlungen an einen bestimmten Ort: „Dem Leben Richtungen geben, den Gängen Boden unter den Füßen, den Augen einen Blick, der Stille Türen.“ (S. 39) Das Haus wird dabei als Bindeglied zwischen seinen Bewohnern und der natürlichen Umgebung beschrieben. Einerseits ist es eine Verlängerung des menschlichen Körpers, eine ‚dritte Haut‘, nach der des Fleisches und der Kleidung. Andererseits ist es Teil der Landschaft: aus örtlichem Gestein, Mörtel und Reet gebaut, soll es aussehen, „als sei es hier gewachsen, wie etwas Lebendiges“ (S. 44).

So nahe es liegt, *Heimsuchung* als Reflexion über Verwirklichungsversuche des Traums einer Harmonie zwischen Mensch und Natur in der Heimat zu deuten, soll im Folgenden stattdessen ein bisher unbeleuchteter Aspekt von Erpenbecks Roman hervorgehoben werden. Da das Verhältnis von Mensch und natürlicher Umgebung im Zentrum steht und die zwischengeschalteten Gärtner-Kapitel mit ihren Wiederholungen und kleinen Varianzen die facettenreiche Romanhandlung und ihren historischen Sprünge wie ein *basso continuo* Halt, Dauer und Struktur verleihen, ist es lohnend, den Roman aus einer posthumanistischen Perspektive zu betrachten. Parallelen mit dem *material turn* in den Geistes- und Sozialwissenschaften werden nachgespürt, der in den letzten zehn Jahren den *linguistic, cultural* und *spatial turns* gefolgt ist. Ich stütze mich dabei auf Begriffe und Argumente von Karen Barad und Jane Bennett, die im Folgenden zunächst referiert werden. Anschließend frage ich, inwiefern man Entsprechungen in Schilderungen der Heimat bei Erpenbeck finden kann.

3. Die Mensch-Natur-Beziehung in posthumanistischer Sicht: Karen Barad und Jane Bennett

Unter dem Begriff ‚Posthumanismus‘ versteht man eine Auffassung des menschlichen Subjekts, die der Fragwürdigkeit der üblichen Annahme von klaren und festen Grenzen einerseits zu Tieren und andererseits zu Maschinen Rechnung trägt. Im Gegensatz zum klassischen Humanismus wird die Sonderstellung des Menschen negiert: der Mensch erscheint als eine unter anderen natürlichen Arten. Daraus wird u.a. geschlussfolgert, dass er auch nicht das Recht hat, die Natur zu zerstören oder sich selbst als ethisch höherwertig zu betrachten. In ihrem Buch *Agentieller Realismus*¹¹ schreibt Karen Barad, es gehe beim Posthumanismus darum, die Rolle zu erklären, „die wir bei der unterschiedlichen Konstitution und unterschiedlichen Positionierung des Menschlichen inmitten anderer Geschöpfe (sowohl der belebten als auch der unbelebten) spielen“:

Der Posthumanismus weist die Quelle aller Veränderungen nicht der Kultur zu und verweigert dadurch der Natur auch nicht jede Art von Tätigsein und Geschichtlichkeit. Tatsächlich lehnt er die Vorstellung einer natürlichen (oder auch einer rein kulturellen) Spaltung zwischen Natur und Kultur ab und fordert eine Erklärung dafür, wie diese Grenze aktiv festgelegt und immer wieder neu gezogen wird.¹²

Ausgehend von epistemologischen Überlegungen des Atomphysikers Niels Bohr plädiert Barad dafür, die Grenzen zwischen den Objekten, unseren Instrumenten, der Sprache und nicht zuletzt menschlichen Beobachtern neu zu verstehen. Anstelle der üblichen Subjekt-Objekt- bzw. Mensch-Natur-Dichotomie schreibt sie von einer wechselseitigen Konstitution von Materie und Subjekt in einem Vorgang, den sie ‚Intra-aktion‘ nennt. Barad entwickelt ein performatives Verständnis von Denken und Beobachten als Praktiken der Auseinandersetzung mit der Welt, in der wir existieren. Dieser Ansatz, der „die dynamische Kraft der Materie anerkennt und berücksichtigt“¹³, räumt der Materie „ihren Anteil als aktiver Teilhaber am Werden der Welt“¹⁴ ein. Durch Intra-aktion werden die Grenzen zwischen Mensch und Natur immer wieder neu gezogen:

Materie ist ein Agens und kein festes Wesen oder eine Eigenschaft von Dingen. Wenn etwas wichtig ist, dann wird es von anderem unterschieden, und diejenigen Unterschiede, die bedeutsam werden, erlangen ihre Bedeutsamkeit durch die iterative Produktion verschiedener Unterschiede.¹⁵

¹¹ Barad, Karen: *Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken*. Aus dem Englischen von Jürgen Schröder. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2012.

¹² Ebd., S. 13f.

¹³ Ebd., S. 11f.

¹⁴ Ebd., S. 13.

¹⁵ Ebd., S. 15.

Auch wenn wir die Natur weitgehend gestalten, sind wir gleichzeitig selbst Produkte unserer Auseinandersetzungen mit der Natur. Einerseits existieren menschliche Körper und menschliche Subjekte „als solche nicht schon zuvor; sie sind auch keine bloßen Endprodukte. Menschen sind weder reine Ursachen noch reine Wirkungen, sondern ein Teil der Welt in ihrem unabgeschlossenen Werden.“¹⁶ Andererseits sind auch Dinge „nicht schon vorgegeben; sie werden durch das Tätigsein in Kraft gesetzt und erhalten bestimmte Grenzen und Eigenschaften innerhalb von Phänomenen“.¹⁷ Menschen sind dann „Teil des Welt-Körper-Raums in seiner dynamischen Strukturierung“.¹⁸

Diese Sicht auf die Welt hat wichtige erkenntnistheoretische und ethische Folgen. Nach Barad „gewinnen [wir] keine Erkenntnis dadurch, dass wir außerhalb der Welt stehen“, vielmehr „erkennen [wir], weil wir zur Welt gehören. Wir sind ein Teil der Welt in ihrem je unterschiedlichen Werden“.¹⁹ Die ethischen Konsequenzen der Position fasst sie so zusammen: „Zu jedem Zeitpunkt gibt es bestimmte Möglichkeiten der (Intra-)Aktion, und diese sich verändernden Möglichkeiten implizieren eine ethische Verpflichtung im Werden der Welt verantwortlich zu intraagieren.“²⁰

Die politischen und ethischen Dimensionen dieses erstmals im Jahr 2003 formulierten *New Materialism* sind 2010 von Jane Bennett in ihrem Buch *Vibrant Matter*²¹ weiterentwickelt worden. Obwohl es durchaus möglich wäre, Parallelen zwischen den Grundsätzen von Barads abstrakt-theoretischer Abhandlung und Erpenbecks Geschichte herauszuarbeiten, verspricht ein solches Vorhaben größeren Gewinn anhand von Bennetts anschaulicher und leichter zugänglicher Studie, die vielfältige Überschneidungen mit *Heimsuchung* aufweist. Denn Bennetts Aufruf zur Kenntnisnahme der dynamisch-pulsierenden Eigenschaften der Materie besitzt nicht nur explizite Umweltrelevanz, sie weist auch Kunst und Literatur eine wichtige soziale Rolle zu. Barads Vorstellung der Materie als Agens aufgreifend schreibt Bennett von „the capacity of things – edibles, commodities, storms, metals – not only to impede or block the will and designs of humans but also to act as quasi agents or forces with trajectories, propensities, or tendencies of their own“.²² Vorläufer einer solchen Weltsicht sieht sie im Animismus, in Spinozas Betonung der Kontinuitäten zwischen Menschen und Dingen, bei den Romantikern, Tho-

¹⁶ Ebd., S. 37f.

¹⁷ Ebd., S. 38.

¹⁸ Ebd., S. 76.

¹⁹ Ebd., S. 100.

²⁰ Ebd., S. 88.

²¹ Bennett, Jane: *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham, NC: Duke University Press 2010.

²² Ebd., S. viii.

reau, Nietzsche, Bergson, Merleau-Ponty, Adorno, in den ‚assemblages‘ von Deleuze und Guattari sowie in Latours ‚actants‘.

Zu deren ethisch-politischen Implikationen schreibt Bennett: „The ethical aim becomes to distribute value more generously, to bodies as such. Such a new-found attentiveness to matter and its powers will not solve the problem of human exploitation or oppression, but it can inspire a greater sense of the extent to which all bodies are kin in the sense of inextricably enmeshed in a dense network of relations.“²³ Im letzten Kapitel von *Vibrant Matter* plädiert sie für einen Übergang von „environmentalism“ zu „vital materialism“: „If environmentalists are selves who live on earth, vital materialists are selves who live as earth, who are more alert to the capacities and limitations – the ‚jizz‘ – of the various materials that they are.“ Es heißt weiter:

If environmentalism leads to the call for the protection and wise management of an ecosystem that surrounds us, a vital materialism suggests that the task is to engage more strategically with a trenchant materiality that is us as it vies with us in agentic assemblages.²⁴

In ihrer Einleitung formuliert Bennett das Ziel: „I want to promote greener forms of human culture and more attentive encounters between people-materialities and thing-materialities.“ Darstellungen lebloser, objekthafter Materie stehen ökologischen und wirtschaftlich nachhaltigen Formen der Produktion und des Konsums im Wege:

[T]he image of dead or thoroughly instrumentalized matter feeds human hubris and our earth-destroying fantasies of conquest and consumption. It does so by preventing us from detecting (seeing, hearing, smelling, tasting, feeling) a fuller range of the non-human powers circulating around and within human bodies. These material powers, which can aid or destroy, enrich or disable, ennoble or degrade us, in any case call for our attentiveness, or even ‚respect‘.²⁵

Für den Literaturwissenschaftler interessant sind vor allem Stellen, an denen rhetorische und ästhetische Mittel zur Kultivierung der Erfahrung des Selbst als *vibrant matter* beschrieben werden. Zu den wichtigsten dieser Strategien, eine ästhetisch-affektive Offenheit gegenüber der Vitalität der Natur im Leser herbeizuführen, gehören die eingehende Betrachtung von nur scheinbar passiven Dingen und die Hervorhebung von deren Einwirkungen: „I lavish attention on specific ‚things‘, noting the distinctive capacities or efficacious powers of particular material configurations.“ Weiter: „I want to highlight what is typically cast in the shadow: the material agency or effectivity of nonhuman or not-quite-human things.“²⁶ Vor al-

²³ Ebd., S. 13.

²⁴ Ebd., S. 111.

²⁵ Ebd., S. ix f.

²⁶ Ebd., S. ix.

lem literarische Texte seien dazu fähig, sensorische, sprachliche, und imaginative Aufmerksamkeit auf die Vitalität der Materie zu lenken.²⁷

In *Vibrant Matter* zitiert Bennett u.a. den Kulturtheoretiker W.J.T. Mitchell und dessen Unterscheidung zwischen Objekten und Dingen:

Objects are the way things appear to a subject – that is, with a name, an identity, a gestalt or stereotypical template [...]. Things, on the other hand, [... signal] the moment when the object becomes the Other, when the sardine can looks back, when the mute idol speaks.²⁸

Wie Gillian Pye in einem kürzlich erschienenen Aufsatz, ‚Jenny Erpenbeck and the Life of Things‘²⁹, ausführt, ist Erpenbecks Schreiben durch besondere Aufmerksamkeit gegenüber Dingen des Alltags und ungewöhnlich detaillierte Beschreibungen ihrer Materialität gekennzeichnet. Vor diesem Hintergrund soll im Folgenden Erpenbecks Roman und Essayistik als Beitrag zu einer posthumanistischen Perspektive betrachtet werden.

4. Heimat in *Heimsuchung*: Ort der Auflösung des Mensch-Natur-Dualismus durch Aufmerksamkeit gegenüber den Dingen

Im schmalen Band *Dinge, die verschwinden*³⁰, einer Sammlung von Beiträgen zu einer Zeitungskolumne, hat Erpenbeck die im Cartesianismus begründete Kluft zwischen Mensch und Materie als handelndem Subjekt und passiv-leblosem Objekt in zwei Hinsichten ansatzweise aufgehoben. Einerseits gehört der Mensch als Körper selbst der Materie an, so etwa im Kapitel ‚Friedhofsbesuche‘³¹, und in den Passagen, in denen es um körperliche Einverleibung von Dingen, Tieren und Insekten, um deren Konsum und Verlust geht.³² Andererseits besitzt nicht nur der Mensch, sondern auch die Materie im Allgemeinen Agens. Das heißt nicht, dass die Natur beseelt sei, die Dinge handeln nicht intentional. Aber sie wirken dennoch auf die Menschen ein. Menschen und Dinge sind gleichermaßen Teilnehmer an einer ständigen Interaktion, die gegenseitige Abhängigkeiten bewirkt. Erpenbeck interessieren besonders die materiellen Spuren, die die Menschen durch ihre Handlungen hinterlassen. Alltagsdinge verkörpern Lebensweisen und Gewohnheiten, Beziehungen und Werte. Wenn sich diese verändern, bleiben die Dinge mitunter als Relikte bestehen, die ihre Erinnerung transportieren. Deutsche Geschichte und Kultur sind in all ihrer Zwiespältigkeit in die Dinge eingeschrieben, etwa in

²⁷ Vgl. ebd., S. 19.

²⁸ Zitiert nach ebd., S. 2.

²⁹ Pye, Gillian: Jenny Erpenbeck and the Life of Things. In: Heffernan, Valerie/Pye, Gillian (Hg.): *Transitions. Emerging Women Writers in German-language Literature*. Amsterdam: Rodopi 2013, S. 111-130.

³⁰ Erpenbeck, Jenny: *Dinge, die verschwinden*. München: btb 2011.

³¹ Vgl. ebd., S. 88.

³² Vgl. ebd., S. 33.

den heute vergessenen Tropfenfänger, der als Zeuge von Familientreffen und im weiteren Sinne von gesellschaftlichen Zuständen bis in die 1970er Jahre hinein aufgefasst wird.

In *Dinge, die verschwinden* schreibt Erpenbeck gegen die Wegwerfgesellschaft und den Kapitalismus an, gegen das Vergessen, gegen Zerstörung durch Unachtsamkeit, und gleichzeitig gegen die Verachtung von Armen und der natürlichen Umwelt. Immer wieder weist sie auf die Wende als Schlüsselerfahrung der Veränderung, als besonderen Moment des universellen Verschwindens der Dinge hin. Die Sanierung ihres Wohnblocks führt beispielsweise zum Verlust der alten Freiheit, den Hof schräg zu überqueren.³³ Letzten Endes beklagt Erpenbeck das Verschwinden der Welt ihrer Kindheit und der DDR. Sie trauert über den Verlust von Dingen, die einst Wert besessen haben, die menschliche Arbeit verkörpern und mit Liebe hergestellt wurden. Sie hebt den ästhetischen Wert von Dingen hervor, die nicht mehr beachtet werden. Das Leben wird dabei als ständige Interaktion mit Materie dargestellt, menschliche Existenz findet im Rahmen von Abhängigkeiten von nicht-menschlichen Dingen statt. Denn auch die Erfahrung des Alterns und des Todes wird (etwa in ‚Jugend‘³⁴) an Dingen festgemacht. Dinge sind ebenso wie Menschen dem Verschwinden unterworfen. Sie werden von Erpenbeck behutsam belebt, fast als lebende Wesen apostrophiert.

Heimsuchung kann als verselbständigter, in vielfache Länge ausgeweiteter Beitrag in *Dinge, die verschwinden* gelesen werden: die thematische Nähe zum Beitrag ‚Häuser‘³⁵, der vom Abriss alter Gebäude handelt, ist besonders augenscheinlich. Der Roman wiederholt Kernthemen der Zeitungskolumne, indem er die Abwicklung der DDR in den weiteren Kontext allgemeiner Verschwendung und gesellschaftlicher Unterdrückung stellt, besonders der Unterdrückung von Frauen, der Nichtachtung des materiellen Lebens und schließlich der Verdrängung des Holocausts. Aber Erpenbeck arbeitet in *Heimsuchung* vor allem auch an der Auflösung des Mensch-Natur-Dualismus durch Zuwendung zu den Dingen. Das gipfelt im letzten Kapitel der Erzählung, in dem die autobiographisch geprägte Gestalt der Enkelin das alte, inzwischen verfallene Haus quasi als verstorbene Person behandelt, indem sie die Zimmer putzt, wäscht und wie eine Leiche auf die Beerdigung vorbereitet. Hier und anderswo wird die Grenze zwischen Mensch und Materie durch Einfühlung in die Dinge und durch Trauer über ihren Verlust aufgehoben.

³³ Vgl. ebd., S. 30.

³⁴ Vgl. ebd., S. 94.

³⁵ Vgl. ebd., S. 57-59.

5. Heimat und die Natur als Agens

Serenella Iovino und Serpil Oppermann haben im Aufsatz ‚Material Ecocriticism: Materiality, Agency, and Models of Narrativity‘³⁶ zu Untersuchungen angeregt, wie die sinnliche Wahrnehmung der Natur und die agentielle Materialität nicht-menschlicher Dinge in narrativen Texten repräsentiert werden. Sie argumentieren, dass Literatur, indem sie Menschen und Dinge statt als bereits vorher existierende Subjekte und Objekte durch ihre Beziehungen untereinander und durch die gleichzeitige Entstehung von Subjekten mit ihren Umgebungen darstellt, dem Leser helfen kann, zu sehen, wie menschlich verursachte Umweltschädigung auf uns selbst zurückwirkt. In *Heimsuchung* findet man deutliche Spuren der von Barad, Iovino und Oppermann beschriebenen, wechselseitigen Beeinflussung von Natur und Mensch. Im konventionellen Verständnis ist Heimat der Ort, an dem man heimisch wird, indem man sie mitgestaltet, wobei die menschliche Identität gleichzeitig durch die Eigenschaften des Ortes geformt wird. Zumindest an folgender Stelle des Romans geht es aber um etwas Anderes. In ihrer Schilderung des sommerlichen Gartens am See betont Erpenbeck die Einbindung des Menschen in die Welt der Materie:

Am Morgen strich das Sonnenlicht über die Kiefer, die vor dem Haus stand, das hieß, es würde den ganzen Tag schönes Wetter sein, die Terrasse lag dann noch im Schatten des Hauses, und die Butter auf dem Frühstückstisch schmolz nicht. Den ganzen Tag über schien die Sonne auf die beiden Wiesen zur linken und rechten des Weges, der zum Wasser hinabführte, [...] die Sonne fleckte den Weg hangabwärts, fiel durch Eichenlaub, Nadelbäume und Haselbüsche auf die befestigte Treppe, acht mal acht Stufen, gebrochener Sandstein, natur [sic!], die Sonne drang unten am See zwischen den Erlen nur hier und da bis zum schwarzen Boden des Uferstücks durch, der noch immer feucht war, je näher man dem gleißenden Spiegel des Sees kam, desto lauter rauschte das Laub, desto schattiger wurde es ringsherum, [...] aber all das nur, um den Sommerfrischler beim ersten Schritt auf den Steg zu blenden, zwischen Wasser und Sonne ging der auf das Ende des Steges zu und außer ihm selbst, der da ging, war sonst nichts mehr da, um Schatten zu werfen. Hier fiel die Sonne ganz über ihn her, über ihn und über den See, und der See warf ihren Schein zu ihr zurück, und der, der sich am Ende des Stegs hingesezt oder -gelegt hatte, beobachtete dieses Spiel, zog sich beiläufig einen Splitter aus der Hand, den er sich beim Hinsetzen oder Hinlegen eingerissen hatte, roch die Teerfarbe, mit der das Holz imprägniert war, hörte das Boot im Bootshaus plätschern, die Kette, mit der es festgemacht war, klirrte leise, sah Fische im hellen Wasser stehen, Krebse kriechen, spürte die warmen Bretter unter seinen Füßen, seinen Beinen, seinem Bauch, roch die eigene Haut, lag oder saß da und schloß,

³⁶ Iovino, Serenella/Oppermann, Serpil: Material Ecocriticism: Materiality, Agency, and Models of Narrativity. In: Ecozona 3.1 (2012), S. 75-91.

weil die Sonne so hell war, die Augen. Und noch im Blut hinter seinen geschlossenen Lidern sah er den flimmernden Ball. (S. 41f.)

Auf dem ersten Blick scheint Heimat als sommerliches Idyll heraufbeschworen zu sein, als Sphäre des körperlichen Genusses in natürlicher Umgebung, und vielleicht andeutungsweise als eine der hellseherischen Wahrnehmung der Naturwesen. Aber der Sommerfrischler ist auffallend passiv, die Natur dagegen aktiv. Schon vor seinem Auftritt wird das Sonnenlicht mit einer ungewöhnlichen Dynamik und Wirkungsmacht versehen: Es streicht durch die Bäume, bringt Butter zum Schmelzen, befleckt den Weg, indem es durchs Laub fällt, und dringt zwischen den Erlen durch. Vom hilflos-geblendeten Menschen heißt es sogar am Ende, die Sonne falle „über ihn her“. Das Licht zwingt sich durch seine geschlossenen Augenlider hindurch.

Auch in ihrer Schilderung des Schlittschuhlaufens der polnischen Großmutter als junges Mädchen auf den masurischen Seen löst Erpenbeck die Grenzen zwischen menschlichem Ich und der agentuellen Natur in Beschreibungen sinnlicher Begegnungen auf, die ein Gefühl des glücklichen Zuhause-seins in der Welt ergeben, aber gleichzeitig schmerzhaft Spuren im menschlichen Körper hinterlassen:

Als sie jung war, hat sie die masurischen Seen im Sommer durchschwommen und durchtaucht, auch in ihnen gefischt, und im Winter ist sie Schlittschuh gelaufen [...]. Sie hat nach den Seen gegriffen, sich in ihnen gewaschen, aus ihnen getrunken, ihre Fische gegessen und ihr Eis zerschrammt, durchgearbeitet hat sie die Seen [...]. (S. 132)

Aber ebenso wie der Sommerfrischler am Scharmützelsee einen Holzsplitter in der Hand davonträgt, hinterlässt diese Intra-aktion Spuren am menschlichen Körper: „Bis heute sind ihre Schienbeine blau und violett von den Schnürstiefeln, die zum Eislaufen immer besonders fest geschnürt werden mussten.“ (S. 133f.)

Wiederholt erinnert Erpenbeck an die agentuelle Natur und an die Grenzen menschlicher Kontrolle über sie, beispielsweise im Prolog, der die Geschichte der Morphologie der Gegend seit der letzten Eiszeit beschreibt. Weit davon, stabile und beständige Lebensbedingungen zu gewähren, erscheinen Landschaft und Klima nicht weniger als die neuere menschliche Geschichte ständigen Veränderungen zu unterliegen.

6. Anthropomorphismus als Schreibstrategie und die Figur des Gärtners

Eine weitere Erscheinungsform dieser Agens in den Dingen stellt die seltsame Figur des Gärtners dar, der in Vielem Jane Bennetts Vorstellung der möglichen Überwindung des Anthropozentrismus durch behutsamen Einsatz von Anthropomorphismus entspricht. Im vorletzten Kapitel ihres Buchs bemerkt Bennett zu-

stimmend, wie Darwin in seinem letzten, im hohen Alter verfassten Werk über Würmer diesen eine Quasi-Intentionalität zuschrieb.³⁷ Sie fährt fort:

In vital materialism, an anthropomorphic element in perception can uncover a whole world of resonances and resemblances – sounds and sights that echo and bounce far more than would be possible were the universe to have a hierarchical structure. We at first may see only a world in our own image, but what appears next is a swarm of ‚talented‘ and vibrant materialities (including the seeing self). A touch of anthropomorphism, then, can catalyse a sensibility that finds a world filled not with ontologically distinct categories of beings (subjects and objects) but with variously composed materialities that form confederations. *In revealing similarities across categorical divides and lighting up structural parallels between material forms in ‚nature‘ and those in ‚culture‘ anthropomorphism can reveal isomorphisms.*³⁸

Personifizierung von Naturwesen müsse also nicht notwendigerweise Unterwerfung menschlicher Maßstäbe heißen, sondern könne verdeckte Ähnlichkeiten zu Tage fördern und die vitalen Kräfte der Dinge ins Bewusstsein rufen. Bennett schließt mit der Bemerkung:

I believe it is wrong to deny vitality to nonhuman bodies, forces, and forms, and that a careful course of anthropomorphization can help reveal that vitality, even though it resists full translation and exceeds my comprehensive grasp. I believe that encounters with lively matter can chasten my fantasies of human mastery, highlight the common materiality of all that is, expose a wider distribution of agency, and reshape the self and its interests.³⁹

Vor diesem Hintergrund soll zum Abschluss die Gestalt des Gärtners in Erpenbecks Erzählung interpretiert werden. Vor allem in der Figur des Gärtners wird der Realismus von Erpenbecks aufwändig recherchierter Geschichte des Sommerhauses am Scharmützelsee mit Poesie und Mythos angereichert. Es handelt sich um eine Figur mit zeitlosen Zügen. Bei seiner ersten Erscheinung in den frühen Jahren des 20. Jahrhunderts weiß keiner im Dorf, woher er gekommen ist: „Vielleicht war er immer schon da“, heißt es (S. 13). Zunächst wird er von den Ortsansässigen als Tagelöhner angeheuert, um Obstbäume zu pflanzeln, bei der Ernte zu helfen, den nassen Boden am Ufer trocken zu legen, Reet zu schneiden und damit Dächer zu decken, landwirtschaftliche Geräte zu reparieren und Bäume zu fällen. Der Gärtner altert zwar im Lauf der Zeit, lebt aber weiterhin auf dem Grundstück als guter Geist des Ortes bis zur Wende. Am Ende verschwindet er, nichts hinterlassend als einige Kleidungsstücke und ein Paar Gummistiefel.

Der Tod des Gärtners ist als romantische Allegorie des Ablebens der DDR beschrieben worden, wobei er als idealisierter Vertreter des Arbeiter- und Bauern-

³⁷ Vgl. Bennet: *Vibrant Matter*, S. 98-100.

³⁸ Ebd., S. 99. [Hervorheb. des Vf.]

³⁹ Ebd., S. 122.

staats gedeutet worden ist.⁴⁰ Sein Verschwinden markiert aber eher den Sieg von Eigennutz, Hektik und Entfremdung von der Natur über eine zwar langsamere, aber dennoch erfüllte Lebensweise. In seiner Person und seinen Handlungen wird die Kluft zwischen Natur und Kultur überbrückt, indem er durch intime Kenntnis der Natur und harmonische Interaktion mit ihr charakterisiert ist. Wortkarg in menschlicher Gesellschaft, redet er mit den Pflanzen, die er pflegt (vgl. S. 29). Hierdurch erinnert er an die Gestalt des Grünen Mannes, der, halb Mensch und halb Baum, als Blattmaske auf den Säulenkapitellen und in Ecken, Fensterstürzen und Sockeln mittelalterlicher Kirchen gefunden wird. Aus dem Mund des Grünen Mannes wachsen Blätter hervor: einerseits wird das so gedeutet, dass das, was er sagt und denkt, im Einklang mit den Gesetzen der Natur steht. Andererseits vermitteln manche Darstellungen seines blätterverdeckten Gesichts den Eindruck, dass er sich scheu zurückzieht. In einer fremdwerdenden Welt verleiht er der Natur seine Stimme, er wird zu ihrem Anwalt.⁴¹ Wie der Grüne Mann exemplifiziert Erpenbecks Gärtner auch eine Seins- und Lebensweise, die im Gegensatz zu Antagonismus, Herrschaft und Entzweiung vielmehr Integration, Kooperation und Wechselseitigkeit verkörpert.

Dass er als ein Medium der *physis*, bzw. der organischen Lebenskraft verstanden werden soll, wird auch angedeutet, denn die Pflanzen und Bäume, die er gepfropft hat, gedeihen besonders gut. Die Schilderungen seiner jahreszeitlich geregelten Arbeit des Pflanzens, Bewässerns, Beschneidens, Düngens, Jätens, Mähens, Erntens sowie des Zusammenharkens und Verbrennens von gefallenem Laub im Herbst stellen nicht nur ein durchgehendes Gegenbild zu den Hinweisen auf menschliche Zerstörung im Prolog und Epilog dar: Als Personifizierung der Heimat versinnbildlicht der Gärtner geradezu die Intra-aktion zwischen Menschen und dem Nicht-menschlichen. Damit nimmt der Gärtner vielleicht paradoxerweise eine posthumanistische Funktion in der Geschichte ein. Dass er am Ende sterben muss, kann unterschiedlich gedeutet werden. Verlust der Heimat würde damit auch der Verlust einer möglichen engen wechselseitigen Verbindung von Natur/Kultur bedeuten, welcher einem neuen ökonomischen Rationalismus aufgeopfert wird. Dass der Gärtner, trotz seines natürlichen Endes, dennoch so präsent ist und

⁴⁰ Cosgrove, Mary: Heimat as Nonplace and Terrain Vague in Jenny Erpenbeck's „Heimsuchung“ and Julia Schoch's „Mit der Geschwindigkeit des Sommers“. In: *New German Critique* 116, 39.2 (2012), S. 63-86, hier S. 79.

⁴¹ Die die Naturkräfte personifizierende Gestalt des Grünen Mannes wurzelt im Animismus, in den Naturgeistern der griechischen Mythologie und in keltischen Sagen. Durch Elemente der im Volksglauben zu findenden und auf Wandteppichen, Fliesen, Wappen und Münzen häufig dargestellten Gestalt des Wilden Mannes angereichert, gewann der im frühen 20. Jahrhundert wiederentdeckte Grüne Mann neue Beliebtheit im Rahmen der Umweltbewegung und der heidnischen New Age-Religiosität. Vgl. Anderson, William. *Der grüne Mann. Ein Archetyp der Erdverbundenheit*. Aus dem Engl. von Brigitte Siegel. Solothurn und Düsseldorf: Walter 1993.

die gesamte Erzählung und den poetischen Erinnerungsvorgang strukturiert, lässt sich aber auch als eine performative Umsetzung der Inter-aktion auf narrativer Ebene ansehen.

Literatur

- Anderson, William: Der grüne Mann. Ein Archetyp der Erdverbundenheit. Fotos von Clive Hicks. Aus dem Engl. von Brigitte Siegel. Solothurn und Düsseldorf: Walter 1993.
- Barad, Karen: Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken. Aus dem Englischen von Jürgen Schröder. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2012.
- Barad, Karen: Agential Realism. How material-discursive practices matter. In: *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 28.3 (2003), S. 803-831.
- Bausinger, Hermann: Auf dem Wege zu einem neuen, aktiven Heimatverständnis. Begriffsgeschichte als Problemgeschichte. In: *Der Bürger im Staat* 33 (1983), S. 211-216.
- Bennett, Jane: *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham, NC: Duke University Press 2010.
- Blickle, Peter: *Heimat: A Critical Theory of the German Idea of Homeland*. Rochester, NY: Camden House 2002.
- Boa, Elizabeth/Palfreyman, Rachel: *Heimat. A German Dream. Regional Loyalties and National Identity in German Culture 1890-1990*. Oxford: Oxford University Press 2000.
- Cosgrove, Mary: Heimat as Nonplace and Terrain Vague in Jenny Erpenbeck's „Heimsuchung“ and Julia Schoch's „Mit der Geschwindigkeit des Sommers“. In: *New German Critique* 116, 39.2 (2012), S. 63-86.
- Erpenbeck, Jenny: *Heimsuchung*. Frankfurt a.M.: Eichborn 2008.
- Erpenbeck, Jenny: *Dinge, die verschwinden*. München: btb 2011.
- Gebhard, Gunther/Geisler, Oliver/Schröter, Steffen (Hg.): *Heimat: Konturen und Konjunkturen eines umstrittenen Konzepts*. Bielefeld: Transcript 2007.
- Greverus, Ina-Maria: *Auf der Suche nach Heimat*. München: Beck 1979.
- Iovino, Serenella/Oppermann, Serpil: Material Ecocriticism: Materiality, Agency, and Models of Narrativity. In: *Ecozona* 3.1 (2012), S. 75-91.
- Kegel, Sandra: Heimat in der Literatur. Aus weiter Ferne, so nah. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 07.04.2012.
- Mecklenburg, Norbert: *Die grünen Inseln. Zur Kritik des literarischen Heimatkomplexes*. München: Iudicium 1987.
- Pye, Gillian: Jenny Erpenbeck and the Life of Things. In: Heffernan, Valerie/Pye, Gillian (Hg.): *Transitions. Emerging Women Writers in German-language Literature*. Amsterdam: Rodopi 2013, S. 111-130.
- Rosenstein, Doris: „Heimat“-Bilder. In: Kreuzer, Helmut (Hg.): *Pluralismus und Postmodernismus. Zur Literatur- und Kulturgeschichte der achtziger Jahre*. Frankfurt a.M.: Peter Lang 1996, S. 59-99.

Abstracts und Kurzbios der BeiträgerInnen

Hubert Zapf: „Metamorphosen des Helden. Menschliche und nicht-menschliche Akteure in der amerikanischen Literatur“

Der Beitrag stellt die Frage nach dem Verhältnis von menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren in der Klima- und Umweltliteratur in einen größeren literaturgeschichtlichen Zusammenhang. Er zeigt, dass einerseits nicht-menschliche Akteure bereits in klassischen Texten der Literatur eine wichtige Rolle spielen und dass andererseits die Betonung nicht-menschlicher Agenzien in der zeitgenössischen Klima- und Umweltliteratur nicht ohne die Präsenz eines in Sprache, Narration, Figurengestaltung und Leserkommunikation manifesten menschlichen Agens auskommt.

HUBERT ZAPF, Professor für Amerikanistik an der Universität Augsburg und dort Leiter der Forschungsgruppe „Kulturökologie und Literatur“. Forschungsschwerpunkte: Literatur- und Kulturökologie, neuere amerikanische und englische Literatur, Literatur- und Kulturtheorie. Ausgewählte Publikationen: *Kurze Geschichte der angloamerikanischen Literaturtheorie* (1996), *Literatur als kulturelle Ökologie* (2002), *Kulturökologie und Literatur* (2008). Er ist Mitherausgeber von *Anglia. Journal of English Philology* und der De Gruyter ‚Handbook Series English and American Studies‘.

Jonas Nesselhauf: „Que d’eau! Que d’eau! – Narrative Strategien literarischer Überflutungen bei Puschkin und Zola“

Nicht erst in der Literatur der Gegenwart lassen sich Beispiele finden, in denen Naturphänomene und nicht-menschliche Agenzien zu Protagonisten oder sogar zu Erzählinstanzen eines literarischen Textes werden. Gerade das Wasser (in Form von Flüssen oder des Meeres) scheint prädestiniert dafür, innerhalb der Diegese wie auch der Erzählsituation zur handlungsbestimmenden Instanz zu werden und damit den Menschen in die Passivität zu drängen – und teilweise sogar existentiell zu gefährden. Besonders deutlich wird dies am Beispiel von Überschwemmungen, die programmatisch die Macht der Natur bei gleichzeitiger Machtlosigkeit von Mensch und Zivilisation spiegeln. Zwei literarische Beispiele aus dem 19. Jahrhundert sollen exemplarisch aufzeigen, mit welchen narrativen Mitteln das Wasser auf inhaltlich-motivischer und formal-erzählerischer Ebene den Text ‚überflutet‘: Alexander Puschkins Poem *Der eherne Reiter* (1833) und Émile Zolas Erzählung *L’Inondation* (1875).

JONAS NESSELHAUF, Doktorand am Institut für Germanistik der Universität Vechta; komparatistisches Promotionsprojekt zur Figur des Kriegsheimkehrers in der Literatur des 20. und frühen 21. Jahrhunderts. Forschungsinteressen und Publikationen zu: Literatur und Ökonomie (vor allem literarische Bearbeitungen von Wirtschaftskrisen), literarische Inszenierungen und Darstellungen des menschlichen Körpers (besonders Tätowierungen), sowie zur seriellen Narration in Fernsehserien (u.a. *Quality-TV. Die narrative Spielwiese des 21. Jahrhunderts?!*, Hg. mit Markus Schleich, 2014).

Berbeli Wanning: „Der eingetopfte Held. Kulturökologische Relektüre des Romans Ein ungeratener Sohn von Renate Rasp“

In dem heute fast vergessenen Roman von Renate Rasp, *Ein ungeratener Sohn*, wird in der Form einer bitterbösen Satire gezeigt, was Erziehung anrichten kann. Eine bürgerliche Kleinfamilie beschließt, dass aus dem Sohn Kuno ein Baum werden soll. Der Transformationsprozess zur vegetabilen Lebensform durchläuft verschiedene Stadien vom Abhacken der Hände und Verschließen der Sinne bis zum Eintopfen, muss jedoch am Ende scheitern. Die traditionelle Lesart dechiffriert den Text als radikale Kritik am Zusammenhang von Bildung, Erziehung und Herrschaft. Unter kulturökologischer Prämisse gelesen, tritt im Beitrag klar hervor, wie sich der Mensch-Natur-Herrschaftsdiskurs in diesem Roman entfaltet.

BERBELI WANNING, Professorin für Literaturdidaktik am Germanistischen Seminar der Universität Siegen, dort auch Leitung der Forschungsstelle Kulturökologie und Literaturdidaktik. Ausgewählte Publikationen: *Novalis zur Einführung* (1996), *Die Fiktionalität der Natur. Studien zum Naturbegriff in Erzähltexten der Romantik und des Realismus* (2005), *Kulturökologie und Literaturdidaktik. Beiträge zur ökologischen Herausforderung in Literatur und Unterricht* (Hg. mit Sieglinde Grimm, 2015).

Henning Konetzke: „Auf der Suche nach einer ökologischen Ästhetik. Schreibverfahren einer nicht anthropozentrischen Literatur im Werk Rolf Dieter Brinkmanns“

Das Werk Rolf Dieter Brinkmanns ist stark geprägt von einer Abscheu gegenüber Zivilisation, was es nahe legt, ihn auch als einen Autor zu lesen, der sich gegen die Tradition anthropozentrischen Denkens wendet. Seine Radikalität erschöpft sich nicht darin, dass er den Menschen allein auf seine triebhaft-animalische Existenz reduziert, sondern drückt sich auch in experimentellen Schreibverfahren aus. In seinen Text-Bild-Collagen wie in seiner Lyrik hebt er durch eine stark visuell orientierte Wahrnehmung der Welt den materiellen Charakter von Sprache hervor. Mit seinem Wunsch nach Sprachlosigkeit entwirft Brinkmann eine ‚ökologische Ästhetik‘, die mit dem menschlichen Hegemonialanspruch bricht.

HENNING KONETZKE, Doktorand am Institut für Germanistik der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf; promoviert zur Anthropozentrismuskritik in der deutschsprachigen Literatur nach 1945. Forschungsinteressen: Literatur und Ökologie, Postmoderne, DDR-Literatur, Heinrich Heine.

Christian Klein: „Gezeichnete Helden? Figurendarstellungen in graphischer Umwelt- und Klimawandelliteratur“

Ausgehend von der Beobachtung, dass ökologische Fragen in Comics eine zunehmende Rolle spielen, liefert der Beitrag einen systematisierenden Einblick in den Variantenreichtum graphischer Umwelt- und Klimawandelliteratur und untersucht, auf welche Art und Weise Helden hier inszeniert werden. Dabei wird erkennbar, dass die Kritik an einer globalen Umweltkrise nicht nur im Rahmen der Handlung, sondern insbesondere durch erzählerische Mittel und Aspekte der Figurendarstellung vermittelt wird.

CHRISTIAN KLEIN, geb. 1974, Studium der Neueren deutschen Literatur, Soziologie und Linguistik in Kiel und an der FU Berlin, Promotion in Allgemeiner und Vergleichender Literaturwissenschaft an der FU. Privatdozent und Akademischer Rat für Neuere deutsche Literaturgeschichte und Allgemeine Literaturwissenschaft an der Bergischen Universität Wuppertal und Vorstandsmitglied des dortigen Zentrums für Erzählforschung. Ausgewählte Publikationen: *Ernst Penzoldt – Harmonie aus Widersprüchen* (2006), *Handbuch Biographie. Methoden – Tra-*

ditionen – Theorien (Hg., 2009), *Comics und Graphic Novels – eine Einführung* (Hg. mit Julia Abel, 2015).

Axel Goodbody: „Heimat als utopischer Raum der Intra-aktion zwischen Mensch und Natur: Zur Figurendarstellung in Jenny Erpenbecks Roman *Heimsuchung*“

Seit der weitgehenden Rehabilitierung des in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ideologisch befrachteten Begriffs ‚Heimat‘ in den siebziger Jahren hat diese als Ort einer möglichen Vereinigung des Ichs mit der Natur als Fokus für Debatten über die Mensch-Natur-Beziehung gedient. Bisher ist aber den Parallelen zwischen Schilderungen des Beheimatetseins und posthumanistischen Vorstellungen der ‚Intra-aktion‘ zwischen menschlichen Subjekten und der Materie nicht nachgegangen worden. In diesem Aufsatz werden Begriffe und Argumente aus Karen Barads Essay *Agentieller Realismus* (englisches Original 2003) und Jane Bennetts Buch *Vibrant Matter* (2010) zusammengefasst, um anhand von ihnen über Heimat in posthumanistischer Sicht nachzudenken. Jenny Erpenbecks Darstellung von Heimat im Roman *Heimsuchung* (2008) dient dabei als Bezugstext. Es wird gezeigt, wie Erpenbeck den Dingen besondere Aufmerksamkeit widmet. Einerseits betont sie dadurch die Agens der Natur und Momente der Passivität im menschlichen Leben auf eine Weise, die der gegenseitigen Konstruktion von Mensch und Materie bei Barad und Bennett nahekommt. Andererseits praktiziert sie eine auch von Bennett empfohlene Schreibstrategie, indem sie Natur und Heimat in der Figur des Gärtners anthropomorphisiert. Dadurch wird das herkömmliche Szenario des aktiven, handelnden Helden in einer Umgebung leblos-passiver Materie im posthumanistischen Sinne unterbunden.

Axel Goodbody, Professor of German Studies and European Culture an der University of Bath, Großbritannien. Forschungsschwerpunkte: deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts, insbesondere literarische Repräsentationen von Natur und Umwelt. Ausgewählte Publikationen: *Literatur und Ökologie* (1998), *Nature, Technology and Cultural Change in Twentieth-Century German Literature. The Challenge of Ecocriticism* (2007), *Ecocritical Theory: New European Approaches* (Hg. mit Kate Rigby, 2011). Mitherausgeber von *Ecozon@. European Journal of Literature, Culture and Environment* sowie der Buchreihe ‚Nature, Culture and Literature‘ bei Rodopi.