

Dörte Linke

Reflexionen und Verwebungen

Wechselwirkungen von ›Natur‹
und ›Mensch‹ in der deutschen
und dänischen Gegenwartsliteratur



Berliner
Beiträge zur
Skandinavistik
Band 30

Berliner Beiträge zur Skandinavistik

Herausgegeben von
Muriel Norde, Lena Rohrbach, Stefanie von
Schnurbein und Stephan Michael Schröder

Band 30

Reflexionen und Verwebungen

Wechselwirkungen von ›Natur‹ und ›Mensch‹ in
der deutschen und dänischen Gegenwartsliteratur

Dörte Linke

Nordeuropa-Institut der Humboldt-Universität zu Berlin

Berlin 2021

Nordeuropa-Institut der Humboldt-Universität zu Berlin 2021

Dörte Linke: Reflexionen und Verwebungen.
Wechselwirkungen von ›Natur‹ und ›Mensch‹ in der deutschen
und dänischen Gegenwartsliteratur

1. Aufl. – Berlin: Nordeuropa-Institut, 2021.

ISBN: 978-3-932406-45-4.

(Berliner Beiträge zur Skandinavistik; 30)

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtes ist
ohne Zustimmung der Autorin und der Reihenherausgeber*innen unzu-
lässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen jeder Art,
Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für Einspeicherung in
elektronische Systeme.

1. Auflage, 2021

© 2021 Nordeuropa-Institut Berlin sowie die Autorin

Umschlagfoto: Stefanie von Schnurbein

Satz: Tomas Milosch

Gesetzt aus der Berthold Concorde von Adobe™

Druck: Sozial nachhaltig produziert im PrintingHouse *digital*
der USE, Union Sozialer Einrichtungen gGmbH, Berlin.

ISSN: 0933-4009

ISBN: 978-3-932406-45-4

Danksagung

Eine Dissertation kann nicht entstehen ohne viele Wegbegleiter:innen, denen ich an dieser Stelle sehr herzlich danken möchte. Zuerst gilt mein Dank meiner Doktormutter Prof. Dr. Ulrike Vedder für ihre stetige Unterstützung in allen Belangen, ihre Lektüren und Rückmeldungen zu geschriebenen Passagen, die mir sehr geholfen haben, diese Arbeit gut und erfolgreich fertigzustellen. Prof. Dr. Stefanie von Schnurbein als Zweitbetreuerin für vielfältige Inspirationen in Gesprächen und Veranstaltungen, für eine ›Heimat‹ am Nordeuropa-Institut und ihre Ermutigung gerade in der letzten schwierigen Phase der Veröffentlichung. Meinem Deutschlehrer Dieter Kuhs danke ich dafür, dass er mir die Welt der Literaturanalyse eröffnet und dadurch dazu verholfen hat, mit Texten über mich bewegende Fragestellungen nachdenken zu können, was ich im Rahmen dieser Arbeit mit großer Freude weiterentwickelt habe. Ich danke weiterhin meinen Mitdoktorand:innen im Kolloquium am Institut für deutsche Literatur sowie im Oberseminar am Nordeuropa-Institut für vielfältige Diskussionen und Gespräche und hier insbesondere Frauke Ebert, Kerstin Roose und Christina Zimmermann, die meine Arbeit so kritisch und konstruktiv Korrektur gelesen haben. Kerstin Roose, Dr. Sabine Meyer und Dr. Marit Bergner danke ich für die Hilfe bei der Vorbereitung auf meine Disputation sowie Prof. Dr. Marie-Theres Federhofer dafür, dass sie diese als Vorsitzende geleitet hat. Ein großer Dank gebührt auch meinem Freundeskreis für seine stete Ermutigung und Begleitung. Ich danke weiterhin dem Evangelischen Studienwerk e.V. Villigst, das durch seine großzügige finanzielle und ideelle Förderung ermöglicht hat, dass ich in Ruhe an dieser Arbeit schreiben konnte. Luca Böllert danke ich für die Übersetzung der Zitate von Josefine Klougart. Ein großer Dank gilt auch den Kolleg:innen des Nordeuropa-Instituts und hier insbesondere Dr. Tomas Milosch für das so gründliche Schlusslektorat dieser umfangreichen Arbeit.

Widmen möchte ich diese Arbeit meiner Familie, der ich für so vieles von ganzem Herzen danke – ohne Euch wäre es niemals möglich gewesen, diese Arbeit zu schreiben!

Dörte Linke
im September 2021

Inhalt

1. Einleitung	9
1.1. ›Natur‹ und ›Mensch‹ – komplizierte Geschichte(n)	22
1.2. ›Natur‹ und ›Mensch‹ – Begriffsdefinitionen und neue Dynamiken	34
1.3. Sprach-(Um)welten: ›Natur‹konzeptionen und Literatur	41
1.4. Gedankenwege – Vorgehen, Methodik und Forschungskontext	55
2. Unsichere Wahrnehmungen – Merete Pryds Helle: <i>Vandpest</i> (1993)	73
2.1. Der andere ›Natur‹raum als poetische Schöpfung	76
2.2. Körper und Geist – anthropologische Perspektiven des Romans	101
2.3. ›Natur‹ schreiben – poetologische Perspektiven	136
3. Orientierungsverluste und der neue ›Mensch‹ – Marion Poschmann: <i>Hundenovelle</i> (2008)	151
3.1. Ouvertüre: Die Stadtbrache – unsichere Identitäten	154
3.2. Die Protagonistin und ihr Hund als Störkörper	164
3.3. Scheinumwelten	180
3.4. Versuch von Einbettung, Annäherung und Selbstverlust	197
Zwischenfazit	225
4. Das unergründliche Andere – Peter Høeg: <i>Kvinden og aben</i> (1996)	229
4.1. Menschliche Kulturwelten – der schöne Schein	234
4.2. Der Affe – Begegnungen mit dem Unbekannten	253
4.3. Der Affe als Du – die Utopie der Versöhnung	274

5. ›Natur‹-Geschichte(n) – Marcel Beyer: <i>Kaltenburg</i> (2008)	301
5.1. Der Erzähler Hermann Funk	306
5.2. Die Vaterfiguren des Romans – Figurationen des Schweigens	329
5.3. Literaturwelten – Klara Funk	366
Zwischenfazit	379
6. Was bleibt, ist die Vergänglichkeit – Josefine Klougart: <i>Om mørke</i> (2013)	383
6.1. Körper – Stoff und Gewebe – Landschaft	388
6.2. Auge – Licht und Bildlichkeit – Kristall	423
6.3. ›Natur‹motive als Lebensbilder	450
Zwischenfazit	487
7. Neue ›Natur‹verhältnisse – ein Ausblick	493
Bibliographie	507

1. Einleitung

Das Thema ›Natur‹¹ ist derzeit allgegenwärtig – auf Zeitschriftentiteln, in den Buchhandlungen auf thematischen Büchertischen, in Forschungsdiskussionen und auf Konferenzen, in den Berichten der Medien sowie auf der Straße im Rahmen von Protestaktionen. Angesichts der Umweltkrise, die schon seit den 70er-Jahren offenbar wurde und sich aktuell weiter verschärft, entsteht die vehemente Forderung nach einem neuen ›Natur‹verhältnis, das den ›Menschen‹² in seine Umwelt einbettet und seine Herrschaft über ›Natur‹ und die übermäßige Nutzung natürlicher Ressourcen revidiert. Dieses ›ökologische Narrativ‹ ist ausgesprochen wirkmächtig und prägt das Denken und die Gemüter. Gezeigt haben das nicht zuletzt der sprunghafte Stimmenzuwachs der Partei *Die Grünen* bei der Europawahl 2019 und die Bewegung *Fridays for future* – ›Natur‹ bewegt, da kluges menschliches Handeln angesichts der drohenden Zerstörung des Planeten Erde dringend geboten ist. So berechtigt die handlungsorientierten ökologischen Überlegungen, die einen verantwortungsvolleren

¹ Der Umgang mit dem Begriff ›Natur‹ stellte mich in dieser Arbeit vor nicht unerhebliche Probleme. Es ist mein zentrales Anliegen, kenntlich zu machen, dass dieser Begriff und Vorstellungen von ›Natur‹ Konstrukte sind und ›Natur‹ eine Ordnungskategorie darstellt, die inhaltlich nicht eindeutig definiert und bestimmt werden kann. Dies soll jederzeit auch in der eigenen Schreibweise erkennbar sein, weshalb der Begriff hier mit Anführungszeichen, die zugleich dem Größer- und dem Kleiner-Zeichen ähneln, versehen wird. Selbiges gilt für den Begriff ›Mensch‹, den zweiten zentralen Begriff dieser Arbeit sowie den Begriff ›Tier‹. Vgl. dazu auch die ausführlichen Erläuterungen weiter unten. Um dieses Konzept nicht überzustrapazieren, wurde auf die entsprechende Kenntlichmachung äquivalenter Begriffe, wie z.B. Kultur, verzichtet. Weiterhin wird die Markierung nicht an Stellen verwendet, an denen ich mich direkt auf Sekundärliteratur beziehe oder aus dieser zitiere, da ich mein eigenes Konzept nicht einfach auf fremde Texte übertragen kann und will.

² Der Begriff des ›Menschen‹ wäre hier gerade vor dem Hintergrund posthumanistischer Theorien weiter zu hinterfragen. So kritisieren Rosi Braidotti und Donna Haraway eine humanistische Vorstellung des ›Menschen‹, die diesen vorzugsweise als weiß, männlich sowie als abgeschlossenes Subjekt imaginiert und dabei die Vielfalt menschlicher Seinsweisen ebenso außer Acht lässt wie deren vielfältige Verknüpfungen. Vgl. BRAIDOTTI: 2014, 19 ff., 31 ff., und dies.: 2019, 6 ff., sowie HARAWAY: 2018, 10 f., 22, 47 f., 50. Auch im Zuge der Umweltkrise ist es problematisch, von *dem* ›Menschen‹ zu sprechen, da dies nicht berücksichtigt, dass verschiedene Kulturkreise in durchaus unterschiedlicher Weise zur Umweltverschmutzung und Klimaerwärmung beigetragen haben. Ich selbst sehe den ›Menschen‹ in Analogie zu ›Natur‹ als Ordnungskategorie, die es zu hinterfragen gilt, die aber auch nicht einfach aufgegeben und ersetzt werden kann. Daher halte ich in dieser Arbeit zunächst daran fest.

Umgang mit ›Natur‹ fordern, auch sind – unsichtbar bleibt derzeit, dass sich das ›Natur‹verhältnis des ›Menschen‹ nicht darauf reduzieren lässt und bei genauerem Hinsehen weitaus vielfältiger ist. So erscheint ›Natur‹ – dies hat eine lange Tradition – als Sehnsuchtsort, der mit Frieden, Harmonie und Wohlbefinden assoziiert ist und an dem der ›Mensch‹ zu sich selbst kommen kann.³ Dieses mental-emotionale Gerüst wird durch die Werbeindustrie sowie die Tourismus- und Wellnessbranche genutzt. Empfehlungen wie das ›Waldbaden‹ versprechen Gesundheit, Glück und innere Balance.⁴ Parallel zu dieser neuen ›Natur‹nähe arbeitet allerdings die naturwissenschaftliche Forschung vehement am Projekt der Überwindung biologischer Grenzen: Vor allem im Bereich der Fortpflanzung ist es mittlerweile möglich, biologische Prozesse umfassend zu manipulieren und zu steuern, um gesunde Wunschkinder auf die Welt kommen zu lassen. Die Verlängerung des menschlichen Lebens ist ebenfalls ein Ziel, das in den Laboren verfolgt wird.⁵ Deutlich wird, dass ›Natur‹ im menschlichen Alltag in vielfältiger Weise in Erscheinung tritt und mit durchaus unterschiedlichen Handlungspraktiken und Vorstellungen verbunden ist.⁶ Dies lädt dazu ein, gegenwärtige Vorstellungen von ›Natur‹ und insbesondere das Wechselverhältnis von ›Natur‹ und ›Mensch‹ näher zu beleuchten.

Zentraler Ausgangspunkt ist hierbei, dass das Verhältnis von ›Mensch‹ und ›Natur‹ in der Gegenwart neu bestimmt wird und beide Aspekte sich gegenseitig bedingen. Mit Urs Büttner lässt sich von einer Krise des »Natural Imaginary« sprechen, das er als »Überzeugungsrahmen« versteht, vor dem sich einzelne kulturelle Handlungen vollziehen. Es handelt sich um einen gemeinsamen Denkhorizont und ein Orientierungswissen, welche das Verhältnis zur Natur prägen und strukturieren, die aber neu konstituiert werden müssen, wenn Ereignisse wie die Umweltkrise sie als problematisch ausweisen.⁷ Der Begriff ›Natur‹ lässt sich somit weder definieren noch auf den Punkt bringen: Er ist vielmehr eine Ordnungskategorie und ein Konstrukt, das historisch immer wieder neu gefüllt wird.⁸

3 Vgl. dazu ausführlich u.a. MORTENSEN: 1993, 75 ff. und auch ROSA: 2014, 132 f.

4 Vgl. dazu WOHLLEBEN: 2019.

5 HARARI: 2017, 35 ff.

6 Vgl. dazu auch WEBER: 2003, 20.

7 Vgl. dazu ausführlich BÜTTNER: 2017, 24.

8 Vgl. dazu u.a. Rosenau der bemerkt, »daß eher von verschiedenen Auslegungen und Verstehensweisen von Natur als von einem eindeutig und präzise zu definierenden Naturbegriff gesprochen werden sollte.« (ROSENAU: 1994, 98). Vgl. dazu auch LATOUR: 2001,

Auch die Identität und Selbstsicht des ›Menschen‹, so die grundlegende These dieser Arbeit, konstituiert sich wesentlich in einer Auseinandersetzung mit ›Natur‹ als dem ›Anderen‹. Die Konzepte ›Mensch‹ und ›Natur‹ sind unauflöslich miteinander verbunden, die Neudefinition der einen Ordnungskategorie zieht stets auch die der anderen nach sich. Dies zeigte sich beispielsweise im 19. Jahrhundert nach der Veröffentlichung von Charles Darwins *Über die Entstehung der Arten* (1859). Seine Überlegungen zur Evolutionstheorie ziehen eine umfangreiche Verhandlung menschlicher Identitätskonzepte nach sich, die unter anderem in der Literatur um 1900 sichtbar wird.⁹ Gerade die große Relevanz der Umweltdebatten macht oft vergessen, dass auch das ökologische ›Natur‹konzept ein historisch bedingtes ist, das, bei allem Bestreben, anthropozentrische Sichtweisen aufzulösen, ›Natur‹ aus der Perspektive des ›Menschen‹ konfiguriert. So bemerkt Hubert Zapf:

Noch in der extremen Auslotung der Bedrohung, die eine blind anthropozentrische Weltsicht 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 »nonanthropocentric humanism« beschreibbar ist. Gerade diese im Anthropozän noch gesteigerte Paradoxie ist es, die der Forschung zur gegenwärtigen Umwelt- und Klimaliteratur besonders produktive Fragestellungen eröffnen dürfte.¹⁰

81. Selbst in der einschlägigen theoretischen Literatur, die sich mit dem Naturverhältnis auseinandersetzt, fällt vielfach auf, dass der Naturbegriff entweder als uneindeutig und schillernd definiert oder aber relativ unreflektiert beibehalten wird, so beispielsweise in der Einleitung eines Sammelbandes von GERSDORF u. MAYER: 2005. Oft werden auch die Begriffe ›Natur‹ und Umwelt miteinander vermischt, so von Timothy Morton und auch Axel Goodbody. Vgl. dazu MORTON: 2016 und GOODBODY: 1998, 25 ff. Es zeigt sich hier die Unbestimmtheit des Begriffs, gleichzeitig scheint es jedoch eine Art stillschweigendes Verständnis davon zu geben, was Natur ist. So bemerkt Ehlers in einer vergleichsweise jungen Publikation, dass der Begriff Natur keiner besonderen Diskussion bedürfe, da darunter das zu verstehen sei, was von menschlicher Tätigkeit unberührt und unverändert sei. Vgl. EHLERS: 2008, 14. Erst mit dem zunehmenden Bewusstsein für die Wechselverhältnisse von ›Mensch‹ und ›Natur‹ beginnt sich dies langsam zu verändern und entsteht ein Verständnis dafür, dass ›Natur‹ selbst ein vielfältiges Konstrukt ist.

9 Als nur eines der zahlreichen Beispiele soll hier das Schaffen des dänischen Autors Jens Peter Jacobsen genannt werden, der wiederum zahlreiche deutsche Autoren wie Rainer Maria Rilke, Thomas Mann und Gottfried Benn beeinflusste. Vgl. dazu dieser Thematik auch ausführlich RIEDEL: 1996.

10 ZAPF: 2015a, 24.

Vorstellungen von ›Natur‹ haben fundamentale und komplexe Funktionen für das Nachdenken von ›Menschen‹ über die Welt und sich selbst. So bemerkt Radkau, dass es wohl möglich sei, »Natur als Norm und philosophische Kategorie [...] auseinander[zunehmen]«. Es bleibe aber rätselhaft,

wie dieses Ideal nie totzukriegen ist und wie der Naturbegriff aus jedem Strudel von Konfusionen wieder emportaucht und zu ursprünglicheren Bedeutungen zurückkehrt. [...] Irgendeinen Lebenssinn, ob symbolisch oder praktisch, muß der Begriff wohl besitzen und über die Jahrtausende bewahrt haben.¹¹

Es ist daher davon auszugehen, dass die gegenwärtige Krise der Imaginationen von ›Natur‹ auch eine ›Krise‹ anthropologischer Konzeptionen nach sich zieht. Zu fragen ist, wie der ›Mensch‹ gegenwärtig ›Natur‹ und sein ›Natur‹verhältnis konstruiert, welche Paradoxien und Brüche sich dabei ergeben und welchen Einfluss ökologisches Gedankengut auf seine Identität und Selbstsicht haben.

Dabei zeigt sich auch theoretisch auf den ersten Blick ein durchaus diffuses Feld. So wollen Denker wie Timothy Morton und Bruno Latour den ›Natur‹begriff ganz abschaffen. Morton sieht Natur als arbiträres rhetorisches Konstrukt, als Slogan, der ein wirkliches Umweltbewusstsein verhindert. Allerdings scheint er sich dabei sehr wesentlich auf eine spezifische Ausformung desselben zu beziehen, eine ökologische Sichtweise, die eine schöne und zu bewahrende ›Natur‹ und Umwelt – beide Begriffe werden nicht klar voneinander differenziert – heraufbeschwört und dabei übersieht, dass diese Sichtweise lediglich ein menschliches Bild und eine Projektion ist. Mortons Kritik bezieht sich wesentlich darauf, dass der Naturbegriff geeignet ist, Distanz zum ›Anderen‹ aufzubauen und dieses zu verklären und somit in einen Eskapismus mündet, der angesichts der realen ökologischen Katastrophe nicht zu verantworten ist. Stattdessen plädiert er für das Eingeständnis, dass der Mensch in einer durch ihn selbst zerstörten Umwelt lebt und unweigerlich – in diese einge- und mit anderen Wesen verbunden – für sie verantwortlich ist, ohne sie beherrschen zu können. Anstatt also ›Sinn‹ zuzuschreiben gelte es, beim Zweifel, beim Staunen und Monströsen zu bleiben und eine Art intelligente Versunkenheit zu kultivieren, die sich die Dinge nicht harmonisch anverwandelt, sondern die eigene Existenz als Eingebundensein in ein unübersichtliches Netzwerk reflektiert, das dann aber nicht mehr Natur im

¹¹ RADKAU: 2000, 31.

klassischen Sinne genannt werden kann.¹² Auch Donna Haraway sieht Natur als Konstrukt, als Narration, Topos und Analysefigur, als etwas, das begehrt wird, ohne je als solches dagewesen zu sein. Bedeutsam sei daher nicht, was und ob Natur eigentlich ist, sondern vielmehr, warum und wie wir über sie – und damit über uns selbst – erzählen. Donna Haraway geht davon aus, dass auch die wissenschaftlichen Beschreibungen von Naturphänomenen Erzählungen sind, die bestimmten Paradigmen folgen und bestimmte Ordnungen widerspiegeln. Es gehe darum, sich diese Ordnungen und Erzählweisen bewusst zu machen, vor allem jedoch auch darum, neue Geschichten zu erfinden – im Zusammenspiel mit anderen Akteur:innen. Sie fordert ebenfalls, sich die vielfältigen Vernetzungen bewusst zu machen, in denen der Mensch mit anderen Lebewesen verbunden ist, und neue Lebensformen zu finden.¹³ Dem Wunsch nach einer umfassenden Einbindung des Menschen in natürliche Zusammenhänge, wie sie die Tiefenökologie propagiert, und posthumanistischen Konzepten, die das Subjekt der Aufklärung mit der Auflösung des Dualismus zwischen ›Mensch‹ und ›Natur‹ abtreten sehen, stehen Überlegungen zum Anthropozän gegenüber, die den Menschen als entscheidenden und beherrschenden Umweltfaktor sehen, der ein völlig neues geologisches Erdzeitalter eingeläutet hat.¹⁴ Romantische Anklänge, die sich in

¹² Vgl. MORTON: 2016, insbesondere 217 ff. Auch Bruno Latour plädiert für eine solche Auflösung des Naturbegriffs, nicht zuletzt, weil er eine ›Einheit‹ suggeriert, die der menschlichen Sphäre gegenübersteht und die als solche nicht gegeben ist. Stattdessen plädiert er für das Schaffen eines gemeinsamen politischen Kollektivs aus menschlichen Wesen und natürlichen Entitäten. Vgl. LATOUR: 2001, 41 ff. Schon hier zeigt sich, wie unterschiedlich der ›Natur‹begriff an sich konnotiert sein kann, so dass mein Vorschlag sein wird, weniger über den Begriff an sich zu debattieren als vielmehr über bestimmte Ausformungen und Konzeptionen von ›Natur‹.

¹³ Vgl. HARAWAY: 2018. Vgl. auch SCHNEIDER: 2005, 28 ff.; BODENBURG: 2012, 52 ff. Darauf werde ich zurückkommen.

¹⁴ Der Begriff des Anthropozäns wurde im Jahr 2000 von Paul Crutzen und Eugene Stoermer geprägt und bezeichnet »den dominanten Einfluss des Menschen auf die geologischen und physikalischen Systeme im planetaren Maßstab«. Vgl. DÜRBECK: 2015, 107 ff, hier 107. Vertreten wird hier die Auffassung, dass der Mensch Natur in einer so tiefgreifenden Weise verändert hat, dass diese ihm und seiner Kultur nicht mehr unabhängig gegenübersteht, so dass Natur, wie wir sie bisher kennen, der Vergangenheit angehört. Die Bewertung dessen ist dabei durchaus unterschiedlich. So kann einerseits die technisch-innovative, gestaltende Kraft des Menschen, andererseits sein Zerstörungspotenzial betont werden. Entsprechend stehen auch verschiedene Möglichkeiten der Reaktion auf das Anthropozän im Raum, neben tiefenökologischen Überlegungen beispielsweise Ansätze, die den Menschen als Schöpfer und Manager einer neuen Erde sehen, indem er die Verantwortung für einen besseren und nachhaltigeren Umgang mit der

den ökologischen Konzepten, aber auch in Ansätzen der Material Studies finden lassen, erscheinen paradox angesichts technischer Beherrschungs- und Verbesserungsphantasien und dem Streben nach Unverletzlichkeit und Sicherheit, das eine kulturelle Steigerung produziert, die letztlich immer mehr Distanz zu ›Natur‹, so sie im klassischen Sinne als das nicht vom ›Menschen‹ Beeinflusste verstanden wird, hervorruft.¹⁵ Die Aufzählung ließe sich noch weiter fortführen – deutlich wird, dass das Verhältnis zu einer vormals als stabil und ewig gedachten ›Natur‹ in Bewegung geraten ist – und damit auch der ›Mensch‹, da er sich selbst und seine Positionierung neu bestimmen muss.

›Menschen‹ fassen und verstehen Welt mit Hilfe von Erzählungen und Narrativen, die wiederum als mentale Vorstellungen erheblichen Einfluss auf das menschliche Handeln haben.¹⁶ Es ist daher nicht überraschend, dass auch die Literaturwissenschaften das Themenfeld ›Natur‹ als ausgesprochen wichtiges und als Aufgabe erkannt haben. Wesentlich ist in diesem Kontext die in den 90er-Jahren entstandene Forschungsrichtung des Ecocriticism, die sich, so eine grundlegende Definition, »mit [...] literarischen, aber auch generell kulturellen und wissenschaftlichen Erschei-

Umwelt übernimmt, möglicherweise auch mit Hilfe neuer Techniken im Rahmen eines Geo-Engineering. Kritisch erscheint dabei, dass der Mensch die komplexen Systeme der Erde nicht überschauen und umfassend verstehen kann und sein Handeln daher unbeabsichtigte Nebenfolgen haben könnte. Das Konzept des Anthropozäns wird derzeit auch in den Geistes- und Kulturwissenschaften vermehrt diskutiert, als »Reflexionsbegriff, um die durch die neue geowissenschaftliche Perspektive aufgeworfenen komplexen ethischen, sozialen und kulturellen Fragen anzugehen, nach einer posthumanen Selbstbestimmung des Menschen zu suchen und die ästhetischen und kreativen Möglichkeiten im Umgang mit dem Anthropozän auszuloten.« (Ebd.). Wichtig ist, dass es sich beim Anthropozän-Konzept selbst um ein ausgesprochen wirkmächtiges Narrativ handelt, das kritisch zu reflektieren wäre, vgl. dazu weiter unten.

¹⁵ Diese Bezüge ökologischer Konzeptionen zur Romantik wären näher zu untersuchen. Wichtig sind hier vier Punkte: a) die Verbundenheit aller Lebewesen in einem relationalen Raum, der allerdings im ökologischen Konzept nicht mehr als mental-beseelter, sondern eher als praktischer Handlungsraum gedacht wird; b) das ohnmächtige, aber zugleich mächtige menschliche Subjekt, das sich in diese Umwelt hineinprojiziert und seinen Kontakt mit den anderen Lebewesen ›denkt‹, ohne die eigene Selbstbehauptung und Sicherheit wirklich aufzugeben; c) der Konsum einer ästhetisierten Natur in diversen Feldern, z.B. in den Bereichen Lebensmittel und Tourismus, und nicht zuletzt d) die Tendenz, anderen Lebewesen und Entitäten ihre eigene Stimme zuzusprechen, zu denken ist hier an das Konzept der ›storied matter‹. Nicht überraschend spricht der New Materialism auch von einer ›Wiederverzauberung‹. Vgl. dazu BENNETT: 2001.

¹⁶ So spricht Koschorke vom Menschen als ›homo narrans‹ (KOSCHORKE: 2012, 9 ff.).

nungsformen sowie historischen Transformationen von Umwelt aus unterschiedlichsten methodischen und theoretischen Perspektiven«¹⁷ beschäftigt. Im Mittelpunkt stehen somit das Verhältnis des ›Menschen‹ zu seiner physischen Umwelt, das Zusammenspiel mit anderen, nicht-menschlichen Lebewesen und eine kritische Infragestellung des Anthropozentrismus, indem Interaktion mit und die Agency anderer Lebewesen in den Fokus rücken.¹⁸ Gerade den frühen Ecocriticism prägte dabei das politische Bestreben, angesichts der Umweltkrise zu einem fundamentalen kulturellen Wandel des Verhältnisses zwischen Mensch und Natur beizutragen. Dies resultierte nicht zuletzt in einer sehr didaktischen Sichtweise auf Literatur, der fehlenden theoretischen Reflexion eines sehr emphatischen Naturbegriffs und starken Wertungen. So widmete sich der Ecocriticism nach eigener Definition dem Verhältnis von Mensch und Natur in literarischen Texten, verengte dabei aber den Naturbegriff, der philosophisch weitreichend ist, zunächst unreflektiert auf den Umweltbegriff, wie er in den ökologischen Debatten der 70er-Jahre entstand.¹⁹ In der Zwischenzeit hat sich das hochdynamische Forschungsfeld erheblich

17 BÜHLER: 2016, 32.

18 Vgl. zur Entstehung, dem Anliegen und der Definition des Ecocriticism ausführlich die umfangreiche Einführung zum Ecocriticism von Benjamin Bühler, die aus meiner Sicht die derzeit beste im deutschsprachigen Raum ist, da sie die Forschungsrichtung auch theoretisch und historisch reflektiert (BÜHLER: 2016). Eine weitere Einführung legen Gabriele Dürbeck und Urte Stobbe vor, hier werden vor allem auch die unterschiedlichen Forschungsansätze innerhalb des Ecocriticism dargestellt (DÜRBECK u. STOBBE: 2015). Der Ecocriticism selbst ordnet sich dabei in den übergreifenden Bereich der Environmental Humanities ein, also jenen Forschungsrichtungen, die sich der Lösung der Umweltfragen aus geisteswissenschaftlicher Perspektive widmen und dabei die kulturelle Dimension von Umweltproblemen zu beleuchten versuchen. Vgl. WILKE: 2015, auch HENNIG: 2014, 9 f.

19 Dies wird insbesondere in den Arbeiten des Pioniers des Ecocriticism, Axel Goodbody, sichtbar, vgl. u.a. GOODBODY: 1998, 25 ff. Das politische Anliegen hatte nicht zuletzt das Ziel, dem eigenen Fach auch gesellschaftspolitische Relevanz zu verleihen. Vgl. BÜHLER: 2016, 27 f. Immer wieder wird daher beklagt, dass die deutsche Germanistik die drängende Umweltfrage zu lange ignoriert hätte. Vgl. WANNING: 2005, 7 f., sowie GERSDORF u. MAYER: 2005. Nicht zuletzt dieser empathische Naturbegriff machte es dem Ecocriticism anfangs schwer, sich im akademischen Feld zu etablieren. Vgl. BÜHLER: 2016, 62 ff. So bemerkt Hennig, im Ecocriticism gebe es »oft eine pauschale Ablehnung von Theorien der Kultur- und Literaturwissenschaften, die selbst als Ausdruck von Anthropozentrismus und Naturentfremdung aufgefasst werden. Dies betrifft insbesondere den Poststrukturalismus, dessen Betonung des Konstruktcharakters jeglicher Realitätswahrnehmung von vielen Ökokritikern als eine Abwertung von Natur und Umwelt verstanden wird.« (HENNIG: 2014, 11).

ausdifferenziert und vereint so vielfältige Ansätze wie die Animal und die Material Studies, Überlegungen zum Anthropozän und globaler Umweltgerechtigkeit und viele weitere.²⁰ Auch die theoretische Reflexion der eigenen Ansätze hat sich verstärkt, indem die problematischen Begriffe von Natur und Kultur und ihre Interferenzen in den Blick genommen und historisiert werden. So bemerkt Bühler:

Zum anderen erfordern die genannten Themen zwingend eine Ausrichtung auf historische Kontexte sowie auf theoretische Fragestellungen. Mit der Kritik an der Zentralstellung des Menschen ist beispielsweise die historische Anthropologie aufgerufen und wer sich mit literarischen Naturansichten beschäftigt, muss auch die Kulturgeschichte der Natur einbeziehen. [...] Eine der wesentlichen Grundlagen des neueren Ecocriticism bildet die Infragestellung eines einfachen Dualismus von Natur und Kultur, welche wiederum nicht ohne Bezug auf aktuelle Theorien wie Bruno Latours Entwurf einer politischen Ökologie oder Timothy Mortons Konzept einer *dark ecology* zu leisten ist.²¹

Wichtig sei, so Bühler, dass ein bloßer moralischer Anspruch nicht ausreichend sei, um dem Ecocriticism ein eigenständiges Profil innerhalb der Literaturwissenschaft zu verleihen, sondern dieser sich auch als literaturwissenschaftliche Theorie bewähren müsse.²² Gleichwohl hat der Ecocriticism seine problematischen Aspekte aus meiner Sicht noch nicht ganz abschütteln können. So zeigen sich weiterhin sehr starke Wertungen und verengende Perspektivierungen des ›Mensch‹-›Natur‹-Verhältnisses, die das ›ökologische Narrativ‹ absolut setzen und dieses als eigenes Konstrukt nicht ausreichend sichtbar machen und reflektieren.²³ Der Umwelt-

20 Einen Überblick bieten DÜRBECK u. STOBBE: 2015. Diese Dynamik des Forschungsfeldes hat auch erheblichen Einfluss auf die vorliegende Arbeit. So war die Forschungsliteratur zu Beginn meiner Arbeit im Jahr 2012 durchaus noch spärlich gesät, gerade in der Abschlussphase seit 2016/17 kommen jedoch zahlreiche neue Publikationen auf den Markt. Diese konnten nicht mehr alle umfassend berücksichtigt werden, ebenso ist die Arbeit selbst noch eher einem breiten Diskurs der Anfangszeit verpflichtet, während bei einem Beginn in der aktuellen Gegenwart vermutlich eine stärkere Fokussierung auf eine der sich ausdifferenzierenden Denkrichtungen, wie z.B. die Material Studies oder die Animal Studies erfolgt wäre.

21 BÜHLER: 2016, X. Vgl. hier auch zur Entwicklung des Ecocriticism (ebd., 43 ff).

22 Ebd., IX.

23 Dies ist aus meiner Sicht der Fall in einem Sammelband von Gabriele Dürbeck, Christine Kanz und Ralf Zschachlitz. Die Beiträge fragen nach Auskunft der Autoren nach den »engen Wechselbeziehungen zwischen Mensch und Umwelt und [...] nach den ästhetischen Möglichkeiten einer nicht-anthropozentrischen Darstellung von ›Natur‹. [...] In ihren Lektüren loten die Beiträgerinnen und Beiträger den dargestellten Zusammenhang von Risikobewusstsein und Handlungsoptionen aus, gehen den Gründen der menschlichen Ignoranz von Umweltzerstörung nach und suchen in den Texten nach

begriff ist beispielsweise selbst ausgesprochen voraussetzungsreich und eben nicht mit ›Natur‹ identisch.²⁴ Selbiges gilt für Konzepte wie das Anthropozän, die – wie das ›ökologische Narrativ‹ – aus den Naturwissenschaften übernommen und als ›Wirklichkeit‹ deklariert werden, auf die die Geisteswissenschaften zu reagieren hätten.²⁵ So richtig und wichtig die Auseinandersetzung mit der aktuellen Umweltproblematik auch ist, so scheint mir die Stärke und Möglichkeit der literaturwissenschaftlichen Analyse nicht ausschließlich im politischen Engagement zu liegen, sondern vor allem in einer offenen Frage danach, wie sich Verhältnisse von ›Mensch‹ und ›Natur‹ konstituieren, welche Bedeutung sie für menschliches Handeln haben und welche unterschiedlichen historischen Ausformungen sie annehmen können. Der Sinn einer Rückübertragung beziehungsweise die Suche nach ökologischen Ansätzen in älteren Texten ist daher ebenso kritisch zu ergründen wie jener des literarischen Sprechens aus der Perspektive der Naturphänomene als »Versuche ›einer Rettung der Phänomene‹, die für den Menschen neue ökologische Erfahrungsräume erschließen und eine Form der sinnlichen Erkenntnis ermöglichen.«²⁶ Auch die »Kritik am Anthropozentrismus, die zu den Gründungs-

Antworten auf die ökologische Krise.« (DÜRBECK, KANZ u. ZSCHACHLITZ: 2018, 7). Im weiteren Verlauf sprechen die Autor:innen von den »bedrohlichen Folgen der Zivilisationsstätigkeit« und davon, dass »der für die Literatur und Kunst so wichtige Rückzugsraum in der Natur schwindet«, ebenso in einem Atemzug von »menschlichen Zurichtungen und Zerstörungen der Natur« sowie der »anthropozentrischen Naturbeherrschung und Entfremdung«, der die »Frage nach neuartigen Artikulationsmöglichkeiten für die Welt der Tiere und Pflanzen sowie der unbelebten Natur« gegenüber gestellt wird (ebd., 9 f.). Deutlich formuliert werden hier eine sehr spezifische Sichtweise sowie ein politisches Programm, das allerdings eher emotional und wenig reflektiert und theoretisch fundiert erscheint. So wäre beispielsweise sichtbar zu machen, dass das Narrativ der Entfremdung und Vernichtung eines heilen Naturraums, in dem die Phänomene sprechen, selbst eine stark romantisch geprägte Vorstellung ist.

24 S. dazu ausführlicher Seite 34.

25 So wird die Situation des Anthropozäns vielfach als Gegebenheit deklariert, was natürlich insofern stimmt, als sich die geologischen und physischen Daseinsbedingungen auf der Erde verändert haben und der ›Mensch‹ darauf reagieren muss. Zugleich sind jedoch gerade die Literaturwissenschaften aus meiner Sicht aufgefordert, deutlich zu machen, dass ›das Anthropozän‹ selbst ein spezifisches Narrativ und ein Repräsentationsmodell darstellt, das sich unter bestimmten historischen Voraussetzungen konstituiert. Vgl. STRUCK: 2017, 17 f.

26 DÜRBECK, KANZ u. ZSCHACHLITZ: 2018, II. Zitiert wird hier aus BÖHME: 2017, 19. Ich halte dieses Sprechen aus Naturperspektive für problematisch, da es sich hierbei letztlich immer um menschliche Vorstellungen und Projektionen handelt. Diese können

gesten des Ecocriticism zählt«²⁷, ist als solche zu hinterfragen. All diese Impulse sind keineswegs falsch, denn tatsächlich verlangt die gegenwärtige Situation eine bescheidenere Neupositionierung des ›Menschen‹ – sie machen jedoch zu wenig sichtbar, dass ›Natur‹ und ›Natursprache‹ – auch in der Literatur – stets menschliche Konfigurationen sind. Es ist der ›Mensch‹, der sieht, artikuliert und Bilder schafft, die selbst niemals ›Natur‹ erfassen können. Sinnvoll untersuchen lassen sich somit vor allem die menschlichen Narrative und Vorstellungen von ›Natur‹, deren Voraussetzungen und die Art der Verhältnisse, die der ›Mensch‹ auf dieser Basis zu seiner physischen Umgebung eingehen kann und will.

Vor diesem Hintergrund stehe ich einer Verabschiedung des Anthropos kritisch gegenüber. Ich vertrete vielmehr die Auffassung, dass nicht ›Natur‹, sondern der ›Mensch‹ selbst bewusst ins Zentrum der Umweltsdebatten zu stellen ist: als Wesen, dessen Gestaltungsmöglichkeiten erheblichen Einfluss auf Räume und nicht-menschliche Lebewesen ausüben und daher umfassend zu reflektieren sind. Das Ziel ist aus meiner Sicht nicht, ›Natur‹ selbst – aus letztlich immer menschlicher Perspektive – zur Sprache zu bringen oder den ›Menschen‹ neu in den ›Natur‹zusammenhang einzugemeinden. Wichtig ist vielmehr, ein neues Selbstbewusstsein zu schaffen, das die eigenen mentalen Voraussetzungen und Vorstellungen, die den Umgang mit ›Natur‹ prägen, herausarbeitet und kritisch beleuchtet. Zu fragen ist weiterhin, welche neuen Bilder der ›Mensch‹ von sich selbst entwerfen kann und muss, um einen verantwortungsvolleren Umgang mit anderen Lebewesen und dem Planeten zu gewährleisten. Ich wähle daher keine praktische und handlungsorientierte Perspektive, sondern vielmehr einen erkenntnistheoretischen Zugang, der von einer anthropozentrischen Sichtweise ausgeht, die mir nicht nur unhintergebar erscheint und offenzulegen ist, sondern vielmehr den zentralen Ausgangspunkt darstellt. So wichtig das Nachdenken über das Zusammenleben mit anderen Spezies in einem als Umwelt definierten ›Natur‹raum sowie die praktischen Fragen nach dessen nachhaltiger Bewirtschaftung und Nutzung natürlicher Ressourcen auch sind – sie laufen Gefahr, das Konstruierte gegenwärtiger ›Natur‹bilder auszublenden, die damit zum Selbstläufer werden. Als solche werden sie weder ›Natur‹ als dem ›Ande-

zwar neue Erfahrungs- und Wahrnehmungsweisen erschließen, wichtig ist jedoch, dass hier niemals die ›Natur‹ selbst spricht.

27 BÜHLER: 2016, 72.

ren« gerecht noch sind sie wirklich umsetzbar, weil sie beispielsweise – wenn sie wirklich ernst genommen werden – dem Sicherheits- und Identitätsbedürfnis des ›Menschen‹ widersprechen. So bemerkt der Soziologe Hartmut Rosa über Unverfügbarkeit:

Soziales Leben und soziale Veränderung vollziehen sich nur auf der Basis der Ängste und Hoffnungen der Menschen, die in einer Formation leben, und diese Antriebsmomente, die Verheißungen und Befürchtungen, lassen sich nur aus der Perspektive der *ersten Person*, hermeneutisch, kulturwissenschaftlich rekonstruieren.²⁸

Es geht daher in dieser Arbeit nicht darum, zu fragen, wie das Verhältnis zu ›Natur‹ sein sollte oder darum, ›Natur‹phänomene selbst wieder zur Sprache zu bringen, sondern vielmehr um die offene Frage danach, welche grundlegenden Strukturen die ›Natur‹verhältnisse des ›Menschen‹ prägen, wie sie entstehen und, von dort ausgehend, welche Veränderungen überhaupt möglich und sinnvoll sind.²⁹ Dies hat zur Folge, dass diese Arbeit in gewissem Sinne heimatlos ist beziehungsweise sich in einem Zwischenraum positioniert: Sie folgt dem Denken des Ecocriticism darin, dass sie Wechselverhältnisse von ›Mensch‹ und ›Natur‹ untersucht und kann sich, je weiter sich dieses Forschungsfeld ausdifferenziert und je reflektierter es wird, immer besser darin verorten.³⁰ Zugleich widerspricht sie jedoch einer der grundlegenden Prämissen des Ecocriticism, indem sie den Sinn einer Auflösung der anthropozentrischen Perspektive vehement in Frage stellt und ›Natur‹ als Reflexionsfigur sieht, die vor allem sehr viel über den ›Menschen‹ selbst aussagt. Diese Erkenntnis scheint sich erst langsam zu etablieren, so fand beispielsweise Anfang 2019 am Zentrum für Literaturforschung in Berlin eine Tagung zum »Anthropos im Anthro-

28 ROSA: 2018, 14.

29 Ein ähnliches Anliegen verfolgt in ihrer Studie auch Jutta Weber. Sie kritisiert, dass gegenwärtig kaum eine ernsthafte Auseinandersetzung mit dem aktuellen Naturbegriff und Naturverständnis der westlichen Wissensgesellschaft stattfindet. So blende die Erkenntnistheorie die lange und schillernde Geschichte des Naturbegriffs und die damit zusammenhängenden philosophischen Fragestellungen aus, während die neuen philosophischen Ansätze der 70er-Jahre sich vornehmlich im Kontext ethischer und ökologischer Problemstellungen bewegen und den Stand der erkenntnistheoretischen Debatte ignorieren. Zu fragen sei jedoch, wie wir auf Natur und damit auf die Welt Bezug nehmen (können), ohne dabei in dekonstruktivistischen oder schwärmerisch-positivistischen Positionen zu verharren. Vgl. WEBER: 2003, 20 ff.

30 Dies war zu Beginn dieser Arbeit für mich noch weitaus schwieriger durch die Verengung dieser Forschungsrichtung auf eine praktisch-ökologische Perspektive, während ich mich eher für die erkenntnistheoretischen und philosophischen Aspekte interessiere.

pozän« statt, auf der ähnliche Gedanken geäußert wurden. Auch Roland Borgards bemerkt in einem einführenden Text zu den Animal Studies, dass eine neue Sicht auf die Tiere auch eine Neubewertung des Menschen, seiner Geschichte und anthropologischer Konzepte erfordert.³¹ Diese zweite Seite eines ›neuen Naturdenkens‹ wird allerdings bislang noch kaum berücksichtigt.

Einen wesentlichen Beitrag leistet diese Arbeit damit auch im Forschungsfeld der literarischen Anthropologie. Die Anthropologie als Wissenschaft widmet sich seit ihrer Entstehung im 18. Jahrhundert der Frage nach dem Wesen des ›Menschen‹, die ab diesem Zeitpunkt empirisch-systematisch erforscht wird. Wichtig ist hierbei, dass der ›Mensch‹ ein Wesen ist, das sich selbst bestimmen muss und sich selbst auch rätselhaft bleibt. Der ›Mensch‹ ist ein sich wandelndes Konzept, das in der Vorstellungswelt historisch unterschiedlich ausgeformt wird. Eine Quelle zur Untersuchung solcher Vorstellungen sind literarische Texte, woraus die Forschung der literarischen Anthropologie hervorgeht.³² Allerdings verfolge ich nicht den Anspruch, eine neue, gar ontologisch orientierte Anthropologie zu entwerfen und zu fragen, was ein ›Mensch‹ heute *ist*. Ich gehe davon aus, dass der ›Mensch‹ ebenso wie ›Natur‹ ein wandelbares Konstrukt und eine Ordnungskategorie darstellt, die sich immer wieder neu konfiguriert. Im Mittelpunkt steht daher für mich die dynamische Verbindung zweier Forschungsfelder, die bisher noch kaum ausgearbeitet worden ist: Es ist das Wechselverhältnis zwischen ›Natur‹- und anthropologischen Konzeptionen, das mich interessiert, wie beide sich gegenseitig bedingen und hervorbringen und in der gegenwärtigen Literatur ausgeformt werden.³³ Diese Konzeptionen sollen betrachtet werden, ohne dabei schon affirmativ bestimmte Sichtweisen als gut, richtig oder notwendig vorauszusetzen. Dies erlaubt, auch gegenwärtige Überlegungen innerhalb des Ecocriticism noch einmal kritisch zu beleuchten und zu fragen, welche grundlegenden Prämissen ›Natur‹verhältnisse haben und wo auch

31 BORGARDS: 2016, 4.

32 Vgl. BENTHIEN: 2002 und LEHMANN: 2013. Eine spezifische Ausformung bildet in diesem Kontext im 20. Jahrhundert auch die philosophische Anthropologie um Max Scheler und Helmuth Plessner.

33 Die einzige Studie, die dieses Thema und Wechselverhältnis sehr explizit aufgreift und herausarbeitet, ist, soweit ich sehe, jene von Wolfgang Riedel zum *Homo Natura* (RIEDEL: 1996). Darüber hinaus schwingt es in anderen Publikationen oft untergründig mit, wird aber selten als solches in den Fokus gerückt.

ökologische Konzeptionen möglicherweise Begrenzungen erfahren. Auch mir geht es dabei allerdings um die Frage, wie sich neue, sinnvolle und verantwortungsbewusste ›Natur‹- und Selbstkonzeptionen ausformen und denken lassen – mit dem ›Menschen‹ selbst als Ausgangspunkt. Entsprechend sind die ausgewählten Texte keine klassischen ›Umwelttexte‹.³⁴ Vielmehr zeichnet sie, wie diese Arbeit selbst, ein phänomenologischer Blick aus: die offene Frage danach, wie ›Natur‹konzeptionen entstehen, wie sie sich und wie sich der ›Mensch‹ mit ihnen verändert. Eine starke Verbindung zum ›klassischen‹ Ecocriticism ist jedoch die Auffassung, dass Literatur und das Erzählen nicht nur einen entscheidenden Beitrag zur Konfiguration von ›Natur‹bildern leisten, sondern dass literarisches Nachdenken über ›Natur‹ das menschliche Leben in seiner Tiefe berührt, im praktischen, aber auch im mentalen Sinne. So schrieb schon Virginia Woolf, in ihrem Roman *Orlando*:

Sie fing an zu denken, ob die Natur schön oder grausam sei; und dann fragte sie sich, was diese Schönheit sei; ob sie in den Dingen selbst sei, oder nur in ihr; und so gelangte sie schließlich zur Natur der Wirklichkeit und von da zur Wahrheit und von da wiederum zu Liebe, Freundschaft, Dichtung (wie in den Tagen auf dem hohen Hügel daheim); welche Meditationen, da sie kein Wort von ihnen mitteilen konnte, dazu führten, daß sie sich, wie nie zuvor, nach Feder und Tinte sehnte.³⁵

Weiterhin bindet meine Arbeit verschiedene Ansätze des Ecocriticism, insbesondere den New Materialism und die Animal Studies, intensiv ein, auch hier zeigt sich allerdings, dass der anthropologische Fokus die Perspektive gleichsam umdreht, indem nicht primär das ›Tier‹ oder die Materie im Vordergrund stehen, sondern das menschliche Verhältnis zu beiden. In einem weiten Sinne lässt sich die Arbeit somit innerhalb der Forschungsrichtung des Ecocriticism verorten, tritt aber zugleich an, diesen kritisch auf den Prüfstand zu stellen – nicht zuletzt durch die Stimme der literarischen Texte selbst, die auch die problematischen Seiten ökologischer Konzeptionen aufzeigen. Bevor ich zu den Analysen der literarischen Texte komme, gehe ich einleitend auf die historische Entwicklung und wichtige Implikationen des Verhältnisses von ›Mensch‹ und ›Natur‹ ein und lege meine eigenen theoretischen Setzungen dar. Im Anschluss daran werde ich die Rolle, die literarische Texte für die Analyse solcher

34 Vgl. für eine Definition BÜHLER: 2016, 31.

35 WOOLF: 2002, 103.

Verhältnisse und ein ›neues ›Natur‹verhältnis‹ spielen können, erörtern und meine eigene Textauswahl sowie das methodische Vorgehen erläutern.

1.1. ›Natur‹ und ›Mensch‹ – komplizierte Geschichte(n)

Der ›Natur‹begriff hat seinen Ursprung bereits in der Antike, dennoch ist es vor allem das Denken der Aufklärung, das ihn geprägt hat und auch seine gegenwärtigen Ausformungen bestimmt. Die Auflösung des mittelalterlich-christlichen Weltbildes, das ›Natur‹ als eine durch Gott geordnete Schöpfung dachte, in die auch der ›Mensch‹ eingebunden war, setzte ein Imaginationspotenzial frei, wodurch sich die ›Natur‹konzeptionen im weiteren historischen Verlauf vervielfältigten.³⁶ ›Natur‹ wurde zunächst definiert als ein Bereich der natürlichen Dinge und Entitäten, der gemäß den Naturgesetzen geordneten, aber stummen, willenslosen und vergänglichen Materie, welcher ein Bereich des Geistes und der Vernunft, vertreten durch den (männlich-göttlichen) ›Menschen‹, gegenübersteht. ›Natur‹ erscheint hier erstmals als ein definiertes ›Anderes‹, von dem der ›Mensch‹ sich abgrenzt und zu dem er sich mithilfe kultureller Praktiken in verschiedener Weise in Beziehung setzt. Dem souveränen und autonomen menschlichen Subjekt der Aufklärung werden dabei allein die Fähigkeit der Erkenntnis und des intentionalen Handelns sowie die Vernunft zugeschrieben, welche es in die Lage versetzen, das ›Anderes‹ zu beherrschen. Dies geht allerdings auch mit der Verantwortung einher, das eigene Handeln zu gestalten und moralisch zu reflektieren.³⁷ Bezogen wurde der Be-

³⁶ Die historische Entwicklung des ›Natur‹begriffs und der Vorstellungen von ›Natur‹ ist natürlich ausgesprochen komplex und wäre weitaus ausführlicher zu erörtern, als dies im Rahmen dieser Arbeit möglich ist. Die antiken Philosophen waren die ersten, die sich erkenntnistheoretisch mit der ›Natur‹ beschäftigen, wobei der antike Physis-Begriff noch wesentlich umfassender war. Im Mittelpunkt stand schon hier die Frage nach der Beschaffenheit des Seins, nach dessen sinnvoller Struktur und deren Erkenntnis durch den Menschen. Das Mittelalter sah die Welt als eine von Gott geschaffene Ordnung, in der alle Lebewesen, auch der Mensch, ihren von Gott zugewiesenen Platz einnehmen. Mit dem Aufkommen der Naturwissenschaften ab dem 12. Jahrhundert entwickelt sich zunehmend die Vorstellung eines durch die Naturgesetze bestimmten Kosmos, was zum mechanistischen Weltbild führt, in dem der Mensch selbst im weiteren Verlauf als beherrschendes Subjekt auftritt. Vgl. KEIL: 2003, 6 f., sowie GLOY: 1995, 73. Vgl. auch DIJKSTERHUIS: 1956, SPEER: 1995 und ACHTNER: 2008.

³⁷ Besonders deutlich zeigt sich dies bei Descartes, der den Menschen als erkennendes Subjekt absolut vom Geistigen her bestimmt, ihn damit aber auch von seiner physischen Umgebung trennt, die als mechanistischer Zusammenhang gedacht wird. Vgl. WINTERFELD: 2006, 59 ff., sowie auch ZIMA: 2010, 94 ff. Natürlich wäre dies noch wesentlich wei-

griff des Subjekts dabei vornehmlich auf den Mann, während das Weibliche als stark von der ›Natur‹seite her bestimmt erschien und insofern in die zu beherrschende, aber potenziell auch bedrohliche Sphäre inkludiert war.³⁸ Der Körper und die Möglichkeit, diesen in die kulturelle Sphäre zu integrieren, spielen eine Schlüsselrolle für die Subjektkonzeption,³⁹ ›Subjektsein‹ erscheint als (zugetraute) Selbstbestimmung vom autonom Geistigen und der Transzendenz her, die zu- bzw. abgesprochen werden kann.⁴⁰ Deutlich wird die Entstehung einer dualistischen Sichtweise, die ›Natur‹ als Objekt dem menschlichen Subjekt, das geistig, rational und selbstbestimmt ist, gegenüberstellt. Dies hat das Nachdenken über und das Handeln mit ›Natur‹phänomenen im westlichen Abendland, nicht zuletzt auch den technisch-wissenschaftlichen Fortschritt, entscheidend geprägt und befördert. Schon hier zeigt sich zudem ein enges Zusammenspiel von ›Natur‹- und anthropologischen Konzeptionen. Neue Sichtweisen auf und Umgangsmöglichkeiten mit ›Natur‹ bedingen neue Selbstauffassungen und bringen die Vorstellung des souveränen menschlichen Subjekts, das die Welt gestaltet, erst hervor. So schreibt auch Jutta Weber:

Die Voraussetzung für den Aufstieg des Erkenntnissubjekts in Neuzeit und Moderne ist die Ablösung von Natur als Garant der Seinsgewissheit oder Mani-

ter auszudifferenzieren, da die Subjektvorstellungen in der Philosophie der Aufklärung und im weiteren historischen Verlauf durchaus unterschiedlich akzentuiert und gefasst werden. Vgl. zur Theorie des Subjekts auch ausführlich ebd., 2 f., 15 ff., 53 und 94 ff.

³⁸ Vgl. dazu u.a. WINTERFELD: 2006, 247 ff., und PRITSCH: 2008, 21 ff., ebenso ZIMA: 2010, 276 ff. Auch hier ließe sich eine umfangreiche Ideengeschichte skizzieren, die eine eigene Arbeit rechtfertigen würde, welche geschlechtliche Konnotationen von ›Natur‹ und ihren Zusammenhang mit gesellschaftlichen Konstellationen untersucht, beispielsweise in der bürgerlichen Ehe der Aufklärung, der Romantik, dem Heimatkonzept und um der Literatur um die Jahrhundertwende.

³⁹ Vgl. ebd., 34. Auch zum ›Körper‹ und zu Konstruktionen von Körpern gibt es ein weitreichendes eigenes Forschungsfeld, auf das ich hier nur sehr partiell an einzelnen Stellen eingehen kann. Im Subjektkonzept der Aufklärung wird das Körperliche weitgehend ausgeblendet und der Ratio unterworfen. Vgl. dazu WINTERFELD: 2006, 77 ff., sowie RECKWITZ: 2006, 97 ff. und 191 ff. Gerade deshalb setzen neuere Theorien so vehement darauf, das Körperliche und Materielle wieder in das Selbstbild des Menschen zu integrieren. Vgl. dazu weiter unten.

⁴⁰ Vgl. dazu ZIMA: 2010, 8 f. und 96 ff. Dies zeigt besonders eindrücklich Giorgio Agamben, der die Zuordnung unterlegener Gruppen, z.B. Frauen und Sklaven, zum animalisch-natürlichen Bereich skizziert, was ihnen die Fähigkeit und Möglichkeit, innerhalb der kulturellen Sphäre zu handeln, aberkannte – bis hin zum vollständigen Entzug der Menschenrechte, z.B. der Juden im Nationalsozialismus (AGAMBEN: 2002).

festation des göttlichen Willens und ihre Umschreibung zum Material für eine vom Menschen produzierte Welt.⁴¹

Dies wird allerdings in der Forschung zum Subjekt bislang kaum beachtet.⁴²

Das neue Paradigma der Distanz zur und der Wahrnehmung von ›Natur‹ als eigenständiger Größe führte nicht nur zur Herausbildung und Ausweitung neuer naturwissenschaftlicher Zugänge, sondern manifestierte sich auch in einem Bereich, der vielfach als Gegenpol zur naturwissenschaftlichen Sichtweise und ihrer ›Entfremdung‹ von ›Natur‹ gesehen wird: der ebenfalls in der Aufklärung entstehenden Naturästhetik. ›Natur‹ konnte erst in dem Moment zur schönen Bildlichkeit und Projektionsfläche werden, zum Ort der Muße und Selbstwahrnehmung, als der ›Mensch‹ nicht mehr unmittelbar in einen für ihn potenziell auch bedrohlichen ›Natur‹raum eingebunden war.⁴³ Hier zeigt sich bereits eine Dialektik, die die ›Natur‹verhältnisse des ›Menschen‹ seit der Aufklärung durchzieht: Dem Streben nach einer technisch-wissenschaftlichen Beherrschung und rationalen Abgrenzung von einem ›Natur‹zusammenhang

41 WEBER: 2003, 25.

42 So liefert u.a. Andreas Reckwitz eine sehr gute und fundierte Studie zur Ideengeschichte des Subjekts, nimmt darin allerdings explizit eine kulturwissenschaftliche und kulturtheoretische Perspektive ein (RECKWITZ: 2006). Dies impliziert natürlich auch immer wieder Hinweise auf das ›Natur‹verhältnis, aber der Zusammenhang mit der Ideengeschichte von ›Natur‹ wäre in einer ausführlicheren Diskussion von Reckwitz' Überlegungen genauer herauszuarbeiten und zu erörtern. Deutlicher wird dieser Bezug zu ›Natur‹ hingegen in Peter V. Zimas Studie, auch weil diese sich weniger der kulturellen Ausdifferenzierung des Subjekts, als dessen grundsätzlicher Bestimmung in theoretischen und philosophischen Konzepten widmet. Vgl. ZIMA: 2010, 94 ff.

43 Diese Auffassung der Ästhetik als alternativem Naturzugang geht sehr wesentlich auf einen Aufsatz von Joachim Ritter zurück, in dem er postuliert, dass die neuzeitliche Ästhetik das Ziel habe, die empirische Natur im ästhetischen Gefühl zu transzendieren und auf das Ganze, das Göttliche hin zu überschreiten. Er sieht daher im Ästhetischen eine Totalität gewahrt, die der analytisch-zergliedernden Weise der Naturwissenschaften nicht möglich ist. (RITTER: 1989, 153). Dies ist allerdings kritisch zu hinterfragen. So entsteht die Ästhetik im 18. Jahrhundert als Forschungsfeld, das sich den sinnlichen Wahrnehmungen des Menschen widmet, aber mit dem Bestreben, diese in ihrer Eigengesetzlichkeit, also durchaus in Analogie zu rationalen Erkenntnisweisen zu beschreiben. Vgl. MAJETSCHAK: 2012, 9 ff. Heidi Ebbinghaus weist darauf hin, dass ästhetische Wirkungen, beispielsweise im Landschaftsgarten, genau kalkuliert waren, also ebenso wie die Naturgesetze des mechanistischen Weltbildes auf Ursache-Wirkung-Ketten basieren. Vgl. EBBINGHAUS: 1997, 45 und 120 ff., sowie ULSHÖFER: 2010, II. Auch wenn die Ästhetik somit stärker auf die Sinnlichkeit und damit auf die körperliche Seite des Menschen Bezug nimmt, ist sie doch in das neue Paradigma der Beherrschung und Distanz eingebunden.

stehen stets Konzepte gegenüber, die eine stärkere Einbindung des ›Menschen‹ in den ›Natur‹raum favorisieren, wobei beiden vielfach der gleiche ›Paradigmenwechsel‹ zugrunde liegt. So ist die romantische ›Natur‹sicht nicht möglich ohne die beginnende Industrialisierung, die eine unberührte ›Natur‹ zum Sehnsuchtsraum werden lässt, welche aber gerade durch die Entbindung von körperlicher Arbeit genossen und zum künstlerischen Raum werden kann. Die Idee der ›Heimat‹ könnte nicht entstehen ohne die praktisch-empirischen ›Natur‹bezüge und eine zunehmende Mobilität im Raum im 19. Jahrhundert, die wiederum die Utopie der Verortung in einem konkreten, harmonischen und nicht überkomplexen Kultur-›Natur‹raum erst aufkommen lässt. Ebenso ist die gegenwärtige, tiefe ›Natur‹liebe und ein vorbehaltloses ›Sich-Hineinbegeben‹ in ›Natur‹räume nicht ohne den medizinisch-technischen Fortschritt denkbar, der die dekonstruktiven Seiten von ›Natur‹, wie beispielsweise tödliche Krankheiten, beherrschbar erscheinen lässt und eingrenzt.⁴⁴ Sichtbar wird damit eine tiefe Ambivalenz, die die Ideengeschichte der ›Natur‹konzeptionen prägt und die sich aus der spezifischen Stellung ergibt, die der ›Mensch‹ im ›Natur‹raum einnimmt: Der ›Mensch‹ ist und bleibt einerseits Teil desselben und ist sich dieser Bezüglichkeit vordergründig oder untergründig bewusst. Zugleich kann er sich jedoch andererseits durch seine Fähigkeiten der Reflexion von ›Natur‹ distanzieren, sich gegen das eigene Schicksal ›wehren‹ und die eigenen Weltvorstellungen etablieren.⁴⁵ Die Frage, wer der ›Mensch‹ eigentlich ist und von welcher Seite her, ›Natur‹ oder Geist, er sich bestimmt, wurde ein zentrales Thema. Auch Foucault sieht den Menschen als empirisch-transzendente Doublette. Dies werde so allerdings erst im 19. Jahrhundert mit der Auflösung der metaphysischen Rahmen sichtbar, die den Menschen zwingt, sich in

44 Damit setzt sich insbesondere Andreas Möller auseinander. So endet diese romantische Annäherung an ›Natur‹ oft dort, wo eine Eigengefährdung vorliegt, was sich beispielsweise am Phänomen der ›natürlichen Geburt‹ zeigt, die gern in Krankenhaushöhe stattfindet. Vgl. MÖLLER: 2013, 125 ff.

45 So macht auch Radkau auf die biologische Natur des Menschen als Grundlage der menschlichen Geschichte aufmerksam, ebenso wie darauf, dass Natur immer wieder als Gegenpol menschlicher Ordnungen und Zwänge fungiert. Damit verweise der Begriff jedoch weniger auf Harmonie als vielmehr auf »sehr alte Gefahrenzonen des menschlichen Daseins« (RADKAU: 2000, 32). Vgl. auch PRITSCH: 2008, 34 ff., die sich hier u.a. auf die Kritische Theorie von Horkheimer und Adorno bezieht. Auch sie sieht »Weltgestaltung und Weltabwendung, Emanzipation und Verlust [...] als die beiden Seiten, die für die moderne Subjektivität konstitutiv sind« (ebd., 36).

seinem Sein und Denken und deren Begrenztheit neu zu reflektieren, was ihn auch selbst zum Objekt der Wissenschaften macht. Mit dem (Selbst-)bewusstsein der Abspaltung schafft der ›Mensch‹ somit auch eine neue Unruhe: Er wird zum nicht festgelegten Wesen, das sich weder in den ›Natur‹- noch in den Kulturraum vollständig integrieren kann, sondern sich vielmehr in einem Zwischenraum immer wieder neu formieren muss.⁴⁶ Wie die Beziehung von ›Natur‹ und Kultur zueinander gedacht und gestaltet wird – als Überformung, als Transzendierung, als Erkenntnisprojekt oder praktische Vereinnahmung, als Bedrohung oder Kampf – und welche Ideen und Werte dabei jeweils der einen und der anderen Seite zugeschrieben werden, ist historisch kontingent und wäre im Rahmen einer Ideengeschichte zu erörtern.

Im 19. Jahrhundert geraten sowohl die Vorstellungen von ›Natur‹ als auch das Konzept des abgegrenzten, geistig-autonomen menschlichen Subjekts ins Wanken. Zunächst führt ein zunehmend empirisch-technisches ›Natur‹verständnis zu einer Zurückdrängung philosophischer und ästhetischer Konzepte. Die sich ausdifferenzierenden Naturwissenschaften kennzeichnete in dieser Zeit ein zunehmendes Interesse an den inneren Organisationsprinzipien und Funktionsweisen des Lebens und des Lebendigen sowie die Fähigkeit, diese mit verbesserten technischen Hilfsmitteln zu ergründen. Dies zielte nicht zuletzt auf neue Dimensionen der technischen Beherrschung ab, so dass ein technisch-positivistisches ›Natur‹verständnis im Laufe des 19. Jahrhunderts zum beherrschenden Paradigma wurde. Der ›Mensch‹ erschien als Experimentator und Beobachter, so dass vom Übergang von einem Orientierungs- hin zu einem Verfügungswissen gesprochen werden kann.⁴⁷ Auch in der Kunst grenzte sich der Impressionismus von einer idealistischen Ateliermalerei ab zugunsten einer unmittelbaren Wahrnehmung des ›Natur‹zusammenhangs draußen. Die physische ›Natur‹nähe und -erfahrung, die (experimentelle) Erkundung der ›Natur‹räume, erfährt damit eine Verstärkung, allerdings unter der Prämisse einer seit der Aufklärung immer weiter gediehenen

46 Vgl. FOUCAULT: 1971, 389 ff.

47 Weber bemerkt hierzu, dass eine Naturphilosophie im traditionellen und empathischen Sinne mit dem Zusammenbruch der Metaphysik und der Theologie in der Moderne nahezu unmöglich werde, die die Frage nach Form, Genese und Wesen der Natur als antiwissenschaftlich tabuisiert. Vgl. WEBER: 2003, 36 ff., sowie ZIMA: 2001, 6 ff. und 113 ff., und FOUCAULT: 1971, 321 ff. Vgl. zu den Entwicklungen des 19. Jahrhunderts ausführlich u.a. DEAR: 2006.

›Natur‹beherrschung. So führte die Verstädterung zu weniger ›Natur‹nähe, was ›Natur‹ als bürgerlichen Sehnsuchtsraum erst entstehen lässt, der als Ort des Friedens und der Harmonie einer bedrohlichen Technisierung gegenübergestellt wird. Praktisch entstehen in dieser Zeit auch die ersten Umweltschutzbewegungen.⁴⁸ Zugleich werden gerade durch die technische Errungenschaft der Eisenbahn und den beginnenden Tourismus bisher unzugängliche ›Natur‹räume für das Bürgertum unter erträglichen Bedingungen zugänglich und die Fahrten ins Grüne und in die Sommerfrische erst möglich, die wiederum die Ideen von einer schönen und erholsamen ›Natur‹ befördern. Es zeigt sich hier eine deutliche Loslösung von abstrakt-idealistischen Vorstellungen hin zur konkret-empirischen ›Natur‹erfahrung, die als solche neue mentale Vorstellungswelten hervorbringt. Deutlich wird damit noch einmal, dass ›Natur‹ keine in sich stabile Größe oder Entität darstellt, die sich auf einen Begriff bringen ließe. Vielmehr handelt es sich um eine menschliche Konfiguration und Denkfigur, die sich im Zusammenspiel von physischen, ökonomischen, kulturellen und technischen Entwicklungen unterschiedlich um- und ausformt.⁴⁹ Wie ›Natur‹ jeweils erscheint, ist durch die Wahl der Perspektive und durch die eigene historische Verortung bedingt.

Eine wirkliche Erschütterung erfährt das idealistische menschliche ›Natur‹verhältnis durch die Veröffentlichung der Theorien von Charles Darwin Mitte des 19. Jahrhunderts. Darwins Evolutionstheorie macht sichtbar, dass die bisher als stabil gedachte ›Natur‹ordnung selbst ein dynamischer und vitaler Prozess ist, durch eine Entwicklungsgeschichte gekennzeichnet, die den ›Menschen‹ erst hervorgebracht hat.⁵⁰ Dieser erscheint nun nicht mehr als dem ›Natur‹zusammenhang überlegenes, göttliches Erkenntniswesen, das mit einer ewigen Seele ausgestattet ist, sondern wird vielmehr in diesen eingebettet. Konzepte wie Vererbung und biologische Figurationen gewinnen im Hinblick auf die Bestimmung des ›Menschen‹ eine neue Relevanz.⁵¹ Ebenso stellen sich die Fragen des

48 Vgl. ENGELS: 2015, 136 ff.

49 Dies zeigt sich im Übrigen auch im Hinblick auf das ›ökologische Narrativ‹, das als einen wichtigen Aspekt die Sicht von außen auf den blauen und verletzlichen Planeten hat. Sie wurde als solche erst durch die Mondlandung 1969, also durch einen massiven technischen Fortschritt, ermöglicht.

50 Dies basiert nicht zuletzt auf Fortschritten der geologischen Forschung und deren Einsichten in die zeitlich weitreichende Erdgeschichte. Vgl. HABERKORN: 2004, 39 ff.

51 Vgl. u.a. BÜHLER: 2004 und auch VEDDER: 2016.

menschlichen Verhältnisses zu seiner ›animalischen Seite‹: zu Sexualität, Aggression und der eigenen Sterblichkeit. Das Selbstbild des ›Menschen‹ als geistiges Wesen und seine Möglichkeiten, in einem nun als übermächtig gedachten ›Natur‹raum einen (Eigen)sinn zu etablieren, werden damit zweifelhaft und fragwürdig, zumindest jedoch Gegenstand der Verhandlung. Die menschliche Kultur und Zivilisation erscheinen nun sowohl als den ›Menschen‹ potenziell von seinem ›Ursprung‹ entfremdend als auch als prekär, als ›Kruste‹, die sich nur oberflächlich über die ›Natur‹kräfte legt und von diesen durchbrochen und wieder abgeworfen werden kann. So lassen auch die Theorien zum Unterbewussten von Sigmund Freud das ›Andere‹, aller technisch-rationalen Beherrschung zum Trotz, in die autonome Einheit des Subjekts einbrechen.⁵² Diese Neukonfiguration des Verhältnisses von Körper und Geist – ›Natur‹ und ›Mensch‹ – führt zu umfassenden Verhandlungen der menschlichen Identität, die sich nicht zuletzt in der Literatur um 1900 widerspiegeln. Dennoch zeigt sich, dass die Moderne noch grundsätzlich am Subjektbegriff festhalten kann, den sie einerseits in der Abgrenzung zu einer als übermächtig imaginierten ›Natur‹ als Selbstkonstruktion in ästhetischen Entwürfen zu sichern, auf der anderen Seite von seiner ›Natur‹seite her neu zu bestimmen versucht.⁵³ Im Fokus steht vor allem das Hinterfragen einer idealistisch-humanistisch geprägten Sichtweise auf den ›Menschen‹, die sich nicht mehr ontologisch begründen lässt, sondern vielmehr selbst als kulturelles und historisch kontingentes ›Produkt‹ sichtbar wird.⁵⁴ Andreas Reckwitz bemerkt, dass »die Frage nach der Form des Subjekts und seiner Identität, nach der sozial-kulturellen (Selbst-)Modellierung des Menschen zum Subjekt im Zentrum der Kultur der Moderne«⁵⁵ stehe. Dies zeigt, welche große Bedeutung neue Sicht- und Umgangsweisen auf bzw. mit ›Natur‹ für das menschliche Selbstverständnis haben. ›Natur‹ offenbart sich damit als ein Reflexionsmodell, das zwar auf real-physische Gegebenheiten Bezug nimmt, vor allem aber eine spezifische Weltordnung des ›Menschen‹ repräsentiert, innerhalb derer er sich verortet und seine Identität bestimmt.

52 Vgl. dazu ZIMA: 2010, 53 ff., und ders.: 2001, 1 ff.

53 Zu denken ist hier an literarische Strömungen wie den Symbolismus und einen ausgeprägten Ästhetizismus, die der Lebensreformbewegung, einem neuen Körperkult und auch dem Primitivismus gegenüberstehen. Vgl. ders.: 2010, 170 ff.

54 Zur Dekonstruktion des modernen Subjekts vgl. u.a. PRITSCH: 2008, 23, sowie auch ebd., 71 ff. Vgl. auch ZIMA: 2010, 230 ff.

55 RECKWITZ: 2006, 26.

In der Gegenwart sind die Überlegenheit und Abgeschlossenheit des menschlichen Subjekts und die anthropozentrische Perspektive, wie bereits skizziert, endgültig fragwürdig geworden. Die Skepsis gegenüber den dualistischen Grenzziehungen der Aufklärung, die schon die Moderne auszeichnet, hat sich vor allem vor dem Hintergrund der globalen Umweltkrise weiter verschärft. Solche Grenzziehungen, die ›Natur‹phänomenen per se einen Objektstatus zuschreiben, werden wesentlich mitverantwortlich gemacht für die Zerstörung und Ausbeutung der ›Natur‹ und die ökologischen Ungleichgewichte, die nunmehr auch das menschliche Überleben an sich bedrohen.⁵⁶ In diesem Kontext gewinnen systemisch-ökologische Ansätze eine neue Virulenz und Bedeutung, die den ›Menschen‹ als Teil einer Umwelt betrachten, die er mit anderen Lebewesen teilt. Die Ökologie entstand als Teildisziplin der Biologie im 19. Jahrhundert und untersucht die Interaktion und die Wechselverhältnisse, die gegenseitige Abhängigkeit von Organismen in spezifischen Umwelteinheiten. Zugleich empfiehlt sie sich, gerade im Zuge eines sich bildenden neuen Umweltbewusstseins in den 70er-Jahren, als alternative Denkform, die antritt, um neue Verhältnisse zwischen ›Mensch‹ und ›Natur‹ zu etablieren und einen tiefgreifenden kulturellen Wandel herbeizuführen. Diese Hoffnung hat nicht zuletzt zur Entstehung des Ecocriticism selbst beigetragen.⁵⁷ ›Natur‹phänomene erscheinen innerhalb eines ökologischen Narrativs nicht mehr als dem menschlichen Subjekt unterworfenen Objekte, sondern haben nun selbst eine ›agency‹, also eine Intentionalität, so dass ihnen potenziell sogar ein Subjektstatus zugesprochen werden kann. So erkunden beispielsweise die Cultural Animal Studies die Handlungskraft der Tiere, auch vor dem Hintergrund neuer Verhaltensforschung die

56 Als Ausgangspunkt dieser Entwicklung gilt dabei oft die Philosophie von Descartes, die damit jedoch grob vereinfacht wird. So ist Descartes' Fragestellung primär eine erkenntnistheoretische, nämlich jene danach, was der Mensch eigentlich sicher wissen kann. Als dieses sichere Wissen bestimmt er das eigene Dasein als selbstreflexives Subjekt. Dass damit der Bereich des Sinnlichen aus der Erkenntnis ausgeschlossen wird, verstärkt allerdings die Bestimmung des Menschen ausschließlich vom Geistigen her, ebenso etabliert Descartes eine vollständig objektivierende Sichtweise auf ›Natur‹phänomene wie die ›Tiere‹. Vgl. u.a. DIJKSTERHUIS: 1956, 451 ff., sowie WINTERFELD: 2006, 59 ff. Kritisch auf diese negative Deutung Descartes' bezieht sich auch MORTON: 2016, 270. Ich werde darauf im Kapitel zu Peter Höeg zurückkommen.

57 BÜHLER: 2016, 15 ff. und 27.

immer weiterreichendere Fähigkeiten von Tieren offenbaren.⁵⁸ Überlegungen der Biosemiotik gehen von einer Semiosphäre, einem Zeichenkosmos, aus, der alle Lebewesen umfasst. Allen Organismen wohnt somit die Fähigkeit inne, Zeichen zu interpretieren sowie diese kreativ und gemäß der eigenen Situation zu beantworten, was nicht nur eine Unterscheidung relevanter und irrelevanter Zeichen voraussetzt, sondern auch eine Art Selbstkonzept, das nach bisheriger Definition nur dem ›Menschen‹ eigen war.⁵⁹ Theorien des New Materialism stellen das Primat kultureller und sprachlicher Diskurse, die sich gleichsam in Materie einschreiben und diese definieren, in Frage. Sie machen darauf aufmerksam, dass Materie keineswegs stumm, sondern in Bewegung, kreativ und lebendig ist, als Agens mit dem Menschen und seinen Systemen vielfältig verflochten und auch an der Konfiguration von Erkenntnis beteiligt.⁶⁰ So gehen Serenella Iovino und Serpil Oppermann wie auch Donna Haraway in ihrem Versuch, Materie und Bedeutung zusammenzudenken, von einer materiell-semiotischen Realität aus, in der die materielle Welt eine eigene Expressivität hat und Konstellationen mitformt, die wiederum auf die menschliche Weltwahrnehmung und damit auf menschliche Diskurse und Wissenkonfigurationen einwirken. Materielle Phänomene und nicht-humane Entitäten sind daran beteiligt, Sinnstrukturen und ›Erzählungen‹ über die Welt zu produzieren.⁶¹ Dies löst den bisher stummen und von Naturgesetzen determinierten Bereich der NATUR in eine Vielzahl von Agenzien auf, die für sich selbst, miteinander und mit dem ›Menschen‹ interagieren. In der Folge verschwimmen auch die Grenzen zwischen

58 Vgl. u.a. KOMPATSCHER, SPANNRING u. SCHACHINGER: 2017, BORGARDS: 2012 sowie ders.: 2015 und ders.: 2016, 1 ff.

59 Vgl. HOFFMEYER: 2009 sowie ders.: 1993.

60 Vgl. BENNETT: 2010, vii ff. Vgl. als Überblick auch SULLIVAN: 2015 und GREGERSEN: 2016. Genauere Ansätze finden sich auch bei BENNETT: 2001 sowie BARAD: 2007. Auf die Ansätze von Barad werde ich im Kapitel zu Merete Pryds Helle zurückkommen.

61 Vgl. ebd. sowie auch OPPERMANN: 2014. Donna Haraway geht davon aus, dass Natur zu unterschiedlichen Zeiten unterschiedlich konzeptualisiert und wissenschaftlich angeeignet wird, was auch Rückkoppelungseffekte in den Stofflichkeiten erzeugt. Die Organismen sind damit auch beteiligt an der Kreation von Wissen, was Haraway im Konzept der Natur-Kulturen fasst. Natur geht somit niemals in Kultur auf, sondern erscheint immer als Trickster, der auch überraschende Momente produziert und Machtverhältnisse in Frage stellen kann (HARAWAY: 2018 und auch dies.: 1995a, insbesondere 91 ff.). Vgl. auch HARASSER: 2011, 584 ff., sowie SCHNEIDER: 2005, 17 ff., 78 ff. und 111 ff. Vgl. auch BENNETT: 2010, 13 ff., die hier von einer ›thing power‹ spricht, die menschlichen Systemen widersteht.

›Natur‹ und Kultur, beide sind zutiefst ineinander verwoben, so dass der Begriff der ›Natur‹ an sich fragwürdig wird.⁶² Von hier aus, so macht gerade Donna Haraway in ihrem Buch *Unruhig bleiben* deutlich, lassen sich neue Erzählungen denken, die nach dem Zusammenspiel unterschiedlicher, auch nicht-menschlicher, Akteure in einer Umwelt und deren Geschichten und Repräsentationen fragen.⁶³ Zu diesem Verlangen nach neuen, weniger feindlich-konfrontativen Erzählungen und Umgangsweisen gesellt sich die Skepsis der Postmoderne⁶⁴ gegenüber ontologisch-sprachlichen Bestimmungen und Begrifflichkeiten und den tradierten ›großen Erzählungen‹, die das menschliche Subjekt als Entität ebenfalls radikal in Frage stellen. Zima führt in diesem Zusammenhang aus, dass neuere Texte die Suche nach einer Identität des Subjekts ganz aufgeben, welches dann nur noch als diskursiver Effekt und multiple Zusammensetzung erscheint.⁶⁵ Auch hierin zeigt sich ein Bewusstsein für Interaktion und Zusammenspiel vieler Faktoren, die bestimmte Phänomene, auch den ›Menschen‹, in Wissenskonfigurationen erst hervorbringen. Ein weiterer Aspekt ist die immer weiter fortschreitende Entwicklung der Technik, die mit dem Humanen zunehmend verschaltet wird, so dass auch nach dieser Seite eine neue Offenheit und neue Lebensformen entstehen.⁶⁶

62 Vgl. IOVINO u. OPPERMANN: 2014, 1 ff.

63 Vgl. HARAWAY: 2018, u.a. 20. Solche ›Erzählungen‹ auch in bereits kanonisierter Literatur aufzuspüren ist ein wichtiges Ziel des Ecocriticism. Vgl. BÜHLER: 2016, IX ff. und 27 ff. Vgl. auch DÜRBECK u. NESSELHAUF: 2015.

64 Der Begriff der Postmoderne wäre natürlich noch eingehender zu problematisieren. Postmoderne bezeichnet gemeinhin die kulturgeschichtliche Epoche nach der Moderne, die deren Skepsis in Bezug auf Erkenntnis und Repräsentation noch radikalisiert und auch mit einem elitären Kunstverständnis bricht. Vielmehr entsteht hier ein Bewusstsein für die Vorläufigkeit und die Diskursivität von Wissen, für seine Kontextgebundenheit und Macht und Hierarchien, die sich in diesen Diskursen ausdrücken. Weltwissen und tradierte Welterzählungen verlieren damit ihre (Allgemein)gültigkeit und werden in ihrer Fragmentarizität und ihrer Brüchigkeit sichtbar. Vgl. MAYER: 2001, 522 f.

65 Vgl. ZIMA: 2001, 1 ff., und PRITSCH: 2008, 52 ff. Wesentlich ist hier auch der Einfluss des Poststrukturalismus.

66 Diese Betrachtungen weiterzuführen wäre unabdingbar, um anthropologische Konzeptionen der Gegenwart umfassend erhellen zu können. Wichtig wären hier u.a. Texte, die sich mit Gentechnik und der Entwicklung künstlicher Intelligenz auseinandersetzen. Diese Untersuchung kann im Rahmen dieser Arbeit jedoch nicht geleistet werden, weil das Zusammenspiel zwischen Mensch und Technik einen ganz eigenen, großen Forschungsbereich darstellt. Weiterhin sind viele dieser Texte im Bereich des Science Fiction verankert, was auch als Genre noch einmal andere Untersuchungsstrukturen erfor-

Deutlich wird somit, dass sich der durch die Aufklärung geprägte, humanistische Subjektbegriff gegenwärtig nicht mehr halten lässt – im Sinne eines Posthumanismus ist das Menschsein als solches neu zu bestimmen.⁶⁷ Diese Auflösung humanistischer Sichtweisen eröffnet sowohl neue Spielräume als auch neue Problematiken. So ist beispielsweise zu überlegen, ob das Konzept des Subjekts, das weitreichende Implikationen auch für das verantwortlich-ethische Handeln des ›Menschen‹ hat, wirklich einfach aufgelöst werden kann und sollte und sich Parameter wie Selbstbewusstsein, Intentionalität und Sprache tatsächlich reibungslos auf andere Lebewesen übertragen lassen.⁶⁸ Dies hätte erhebliche Konsequenzen für das politische und gesellschaftliche Handeln und Zusammenleben, die genau und differenziert zu betrachten und zu erörtern sind, was unter anderen Bruno Latour deutlich macht.⁶⁹ Weiterhin ist mein Eindruck, dass gerade ökologische Konzeptionen oft eine projektive ›Eingemeindung‹ des ›Menschen‹ in die ›Natur‹ vornehmen, bei der unberücksichtigt bleibt, dass es immer noch das menschliche Subjekt selbst ist, das diese formuliert, die Perspektiven anderer Lebewesen in diesem Szenario imaginiert und insgesamt oft das Bild eines harmonischen Zusammenspiels inszeniert. Ausgeblendet werden dabei die dekonstruktiven und zerstörerischen Seiten des ›Natur‹zusammenhangs, die gerade durch die angeprangerte technische Beherrschung kontrollierbar geworden sind. So bildet sich die neue ›Natur‹nähe und -liebe in einer hochtechnisierten Gesellschaft aus, die – z.B. in der medizinischen Forschung – mit Hochdruck an der Steuerung natürlicher Prozesse in immer weiterem Umfang

den würde. Vgl. zu dieser Thematik BODENBURG: 2012, 137 ff., sowie WEBER: 2003, 114 ff., und LINKE: 2016.

67 Vgl. HERBRECHTER: 2009 und WOLFE: 2010 sowie BRAIDOTTI: 2016.

68 Eine Problematik des New Materialism liegt beispielsweise darin, dass ein Denken, das von Netzwerken ausgeht, neue Verknüpfungen und Verbindungen hervorbringt, aber die Frage von Macht, Hierarchien und auch Werten schwerer explizit thematisieren kann, indem nun allen Wesen potenziell Geist, Intentionalität usw. zugesprochen werden muss. Dies zeigt sich beispielsweise im Konzept der Tiefenökologie und stellt ethische Überlegungen und Entscheidungen in Bezug auf das Zusammenleben vor neue, und, wie ich denke, nicht einfach lösbare, Herausforderungen. Vgl. dazu BERGTHALLER: 2014 und KREUDER: 2013. Auch stellen sich Fragen nach Schuld und Verantwortung neu, wenn z.B. von Assemblages, also von Verbindungen menschlicher und nichtmenschlicher Wesen ausgegangen wird, die gemeinsam Wirkungen verursachen. Vgl. dazu BENNETT: 2010, 36 ff. und 94 ff.

69 Vgl. LATOUR: 2001 sowie meine Ausführungen in den Kapiteln zu Marion Poschmann und Marcel Beyer.

arbeitet. Allzu oft verbinden sich vermeintlich ökologische Verhaltensweisen, wie die Kompensation von Flugreisen bei *Atmosfair*, mit gleichzeitigem Konsum und weiterer Nutzung natürlicher Ressourcen, wobei jedoch das schlechte Gewissen vermieden wird. Damit sollen der ökologische Ansatz und die Bedeutung des Umweltschutzes keinesfalls negiert, wohl aber sichtbar gemacht werden, dass das ›ökologische Paradigma‹ ein mentales Konzept ist, das in seinen Konsequenzen und Voraussetzungen kritisch zu untersuchen ist. So entspringt der Wunsch, erneut Teilhaber in ›Natur‹zusammenhängen zu sein, möglicherweise nicht zuletzt einem Unbehagen ob der eigenen Verantwortungsposition und bietet damit, in tradierter Weise, Entlastung und Flucht vor der eigenen, prekär gewordenen gesellschaftlichen Situation. Ebenso skeptisch zu sehen ist allerdings auch das Konzept des Anthropozän, das ›Natur‹ als wesentlich vom menschlichen Handeln bestimmt sieht und den ›Menschen‹ damit, auch zukünftig, zum entscheidenden Umweltfaktor erhebt. Hier kehrt das menschliche Subjekt, gerade zum Zeitpunkt seiner Abschaffung, umso mächtiger zurück – allerdings ohne die Komplexität der ›Natur‹zusammenhänge wirklich verstehen und beherrschen zu können.⁷⁰

Sichtbar wird damit, dass die sinnvollen Antworten auf die neuen Gegebenheiten auf dem Planeten Erde sowie den Paradigmenwechsel, den das Bewusstsein für die Umweltkrise ebenso wie der medizinisch-technische Fortschritt ausgelöst haben, erst noch zu finden sind. Am Beginn dieses Prozesses steht aus meiner Sicht nicht die schnelle Etablierung eines – vermeintlich – besseren ›Natur‹verhältnisses, sondern vielmehr die kritische (Selbst)reflexion, wie sich der ›Mensch‹ neu denken und konfigurieren kann und muss, um das eigene und das Überleben anderer Lebewesen zu sichern. Es geht darum, neue Formen des (Miteinander-)Seins zu erfinden, was Selbstbewusstsein, die Übernahme von Verantwortung *und* die Einsicht in die eigenen Begrenzungen voraussetzt. Wie Donna Haraway es formuliert: »Wie all das ausgeht, ist immer noch offen. Denken müssen wir. Wir müssen denken!«⁷¹ Ziel dieser Arbeit ist es daher auch, das ökologische Narrativ und die Forderung nach der Auflösung anthropozentrischer Perspektiven kritisch zu prüfen und zu überlegen, ob und in welcher Form tradierte humanistische Konzeptionen tat-

70 Kritik am Konzept des Anthropozän über u.a. Donna Haraway und Rosi Braidotti, vgl. HARAWAY: 2016, 44 ff., besonders 49, und BRAIDOTTI: 2019, 71 ff.

71 HARAWAY: 2018, 54.

sächlich verabschiedet werden können. Vorgeschlagen werden soll eine Form der dialogischen, körpergebunden und kreativen Subjektivität, die in verantwortungsbewusstere Interaktionen mit ›Natur‹phänomenen tritt und zugleich den (Eigen)Sinn des ›Menschen‹ sichern kann.

1.2. ›Natur‹ und ›Mensch‹ – Begriffsdefinitionen und neue Dynamiken

Als hilfreicher Ausgangspunkt für ein Neudenken des Verhältnisses von ›Mensch‹ und ›Natur‹ erscheint mir der Umweltbegriff, wie ihn Jakob von Uexküll im 19. Jahrhundert definiert hat. Uexküll geht davon aus, dass sich jedes Lebewesen Umwelt schafft, indem es das bloße materielle Dasein in für es selbst sinnvolle Welten überführt. Er bezieht diese Sinngebung sehr eng auf den biologischen Bauplan und die Ausstattung eines Organismus, die bestimmte Wahrnehmungsweisen ermöglichen. Das heißt, dass alle Lebewesen zwar in der gleichen Umgebung, aber jeweils in ihrer eigenen Umwelt leben.⁷² Ausgehend von dieser Definition lässt sich Umwelt nicht nur als sozialer Raum des Zusammenlebens bestimmen, wie es in den handlungsorientierten ökologischen Konzepten vielfach der Fall ist,⁷³ sondern auch erkenntnistheoretisch. ›Umwelt‹ ist ein ›Weltbild‹, das sich die Lebewesen ausgehend von ihren spezifischen Voraussetzungen schaffen und von dem aus sich ihr Handeln bestimmt. Sie ist nicht als ontologische Größe gegeben, die alle Lebewesen teilen, sondern als Wissens-Modell selbst eine spezifische Konfiguration. In der Umwelt-Bildung des ›Menschen‹ zeigen sich dabei durchaus Besonderheiten der menschlichen Spezies, die weitreichende Konsequenzen haben. Der ›Mensch‹ ist, anders als nach bisherigem Wissen die ›Tiere‹, in der Lage, seinen Bezug zu seiner Umgebung zu unterbrechen, nicht unmittelbar auf sie zu reagieren und zu antworten, sondern mentale bzw. kognitive Modelle der Wirklichkeit zu entwerfen und sich reflexiv auf diese, die Welt und sich selbst zu beziehen. Sehr wesentlich ist dabei die menschliche Sprache als hochkomplexes Zeichensystem, das nicht nur Repräsentation, sondern auch Variation und die Ausbildung komplexer kultureller Sinngebungen erlaubt, die tradiert werden können. Sie konstituiert einen Reflexions-

72 Vgl. dazu BÜHLER: 2016, 38 f., sowie GÜNZEL: 2007, 67 ff. Die Unterscheidung von ›Umgebung‹ und ›Umwelt‹ werde ich auch im Folgenden beibehalten. Sie soll verdeutlichen, dass Umwelt selbst schon ein spezifisches Sinnkonzept darstellt.

73 Vgl. dazu BÜHLER: 2016, 40.

raum, in dem ›Welt‹ verhandelt und konstruiert, transformiert, neu entworfen und gestaltet werden kann, was die physisch gebundene Umwelt der ›Tiere‹ weit überschreitet.⁷⁴ Diese Fähigkeit, seine eigene Verfasstheit und Existenz selbstreflexiv zu erörtern und damit moralisch verantwortlich zu handeln, zeichnet den ›Menschen‹ genuin aus und ist nicht einfach auf andere Lebewesen übertragbar. Sie verleiht ihm besonders weitreichende Möglichkeiten der Weltgestaltung, die klug zu nutzen sind.⁷⁵

Die ›Natur‹bilder des ›Menschen‹ lassen sich daher verstehen als humanspezifische Konzeptualisierungen von Umwelt, als Bezugnahmen auf die physische Umgebung und Ordnungsversuche derselben, kurz, als Sinngebungen, die im Rückschluss auch dazu dienen, sich selbst zu verorten und als existierendes Wesen zu definieren.⁷⁶ Sie entstehen im Zusammenspiel von konkret leiblich-sinnlichen Erfahrungen, was auch die Interaktionen mit anderen Lebewesen einschließt, und kulturell tradierten, symbolischen Formgebungen, die überliefert werden. Sie sind somit tatsächlich ein materiell-semiotisches Konzept. Gerade in der Möglich-

74 Vgl. dazu AGAMBEN: 2003, 72 ff., und HOFFMEYER: 2009, 15 ff. Hoffmeyer geht davon aus, dass der Mensch sich vor allem durch seine spezielle Zeichenfähigkeit von den Tieren unterscheidet, da er die Form der symbolischen Referenz beherrscht, d.h., u.a. durch die Sprache eigene Weltmodelle erschaffen kann, eine Fähigkeit, die aber ebenfalls evolutionär hervorgebracht ist. Vgl. auch ders.: 1993, 139 ff.

75 Die Unfähigkeit des ›Tiers‹, sich sprachlich auszudrücken, führte dazu, dass ihm allgemein die Fähigkeit abgesprochen wurde, Sinn zu produzieren oder Emotionen zu empfinden. ›Tiere‹ erschienen damit als bewusstlose Objekte, was die Machtposition und Überlegenheit des ›Menschen‹ festigte. Vgl. ÖHMAN: 2009, 336. Diese Auffassung ist natürlich zu hinterfragen, da die Forschung gegenwärtig weitreichende Fähigkeiten der ›Tiere‹ offenbart und in der Zukunft zeigen könnte, dass ›Tiere‹ doch über ähnliche, sprachlich-reflexive Fähigkeiten verfügen, was zur Folge hätte, dass der ›Mensch‹ das eigene Selbstbild wiederum neu definieren müsste. Gleichzeitig möchte ich gegenwärtig noch daran festhalten, dass die sprachliche Verfasstheit eine Besonderheit des ›Menschen‹ darstellt, die ihn zu besonderen Sinnkonzeptionen von Umwelt befähigt, welche hier im Mittelpunkt des Interesses stehen. Damit ist keine Wertung verbunden, wohl aber die Anerkennung, dass nur diese Sinnkonstruktionen Gegenstand meiner Untersuchung sein können. Weiterhin wird der ›Mensch‹ als das einzige Lebewesen gesehen, das zwischen Gut und Böse unterscheiden, seine Handlungen bewusst planen kann und damit auch Verantwortung übernehmen kann. Voraussetzung dafür ist ein Zukunftsbewusstsein, dass die künftigen Folgen von Handlungen antizipiert. Auch die Fähigkeit der Selbstreflexion und Erkenntnis werden genuin dem ›Menschen‹ zugeschrieben. Vgl. WELZER: 2013, 207, sowie das Kapitel zu Marcel Beyer.

76 Peter Dear weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass ein wesentlicher Bestandteil von Naturtheorien deren Intelligibilität ist, sie also vornehmlich dann als plausibel erscheinen und akzeptiert werden, wenn sie der Welt, die den Menschen umgibt, Sinn verleihen und diese zum vertrauten Ort werden lassen. Vgl. DEAR: 2006, 14.

keit, sich die Konfiguration dieser Wissens-Konzepte bewusst zu machen, sie zu reflektieren und gegebenenfalls zu transformieren, liegt das tatsächliche Potenzial für neue Erzählungen von ›Natur‹ und für ein Neudenken des eigenen Selbst. Diese können das Zusammenleben in der eigenen Umgebung anders gestalten. Wichtig ist dabei jedoch, dass der ›Mensch‹ letztlich an seine eigene spezifische Perspektive gebunden bleibt und diese nicht überschreiten kann.⁷⁷ Es erscheint durchaus sinnvoll, sich die Interaktionen mit anderen Lebewesen und wie diese zur Entstehung der eigenen Wissenskonfigurationen beitragen, bewusst zu machen und somit auch die eigenen Begrenzungen und die eigenen Verwebungen zu erkennen. Wenig sinnvoll erscheint hingegen, dem ›Menschen‹ die Besonderheit seiner Umweltbildung per se ab- und diese anderen Lebewesen zuzusprechen. Der ›Mensch‹, so werden auch die zu untersuchenden Texte zeigen, ist mit spezifischen Fähigkeiten und auch einem Verlangen nach Sinn ausgestattet, denen er Rechnung tragen und für die er Verantwortung übernehmen muss. So bemerkt Christine Zunke richtig:

Menschsein schließt Naturbeherrschung notwendig mit ein. Anders als jedes Tier können wir uns jederzeit bewusst machen, was wir mit unseren Handlungen zerstören wollen und was lieber nicht. [...] Frei von Anthropozentrismus ist nur die zynisch und menschenverachtende Hoffnung auf eine Welt ganz ohne Menschen, eine Vorstellung, die sich immer in dem Widerspruch bewegt, dass sie das Subjekt der Vorstellung zugleich als negiertes enthält.⁷⁸

›Erzählungen‹ anderer Agenzien, ihre Bewegungen und Wirkungen, können zwar antizipiert werden, sind jedoch, je weiter sie ins Innenleben ›des Anderen‹ vorzudringen versuchen, letztlich auch eine an die Romantik erinnernde Imagination und Spekulation, deren Wert für die Gestaltung eines besseren Zusammenlebens genau hinterfragt werden muss. Der Schlüssel liegt hier möglicherweise eher in der Akzeptanz der Differenzen und dem klugen Umgang mit dem ›Anderssein‹ und der Fremdheit des ›Anderen‹ als in der Betonung der Ähnlichkeiten. Gleichwohl sind die Infragestellung eines hierarchischen Dualismus und die Betonung der körperlichen Einbindung des ›Menschen‹ und der Interaktionen, des Zusammenspiels zwischen Geist und Materie, ›Mensch‹ und ›Natur‹, von entscheidender Bedeutung, ebenso wie die Beobachtung, dass beide sich

⁷⁷ So kann sich, wie Thomas Nagel zutreffend ausführt, eine Spezies nie wirklich in die Weltsicht einer anderen hineindenken oder fühlen, eben weil diese aus einer bestimmten Situierung heraus entsteht. Vgl. NAGEL: 1996.

⁷⁸ ZUNKE: 2014, 404.

gegenseitig konfigurieren. Der ›Mensch‹ kann nicht mehr als autonomes, in sich geschlossenes Subjekt gedacht werden, sondern ist in vielfältige Interaktionen und Bezüglichkeiten integriert.

Denkbar wird damit das Konzept einer dialogischen Subjektivität, wie es Zima skizziert. Er geht davon aus, dass »das individuelle Subjekt [...] weder etwas Souverän-Fundamentales noch Unterworfenen [ist], sondern eine sich wandelnde semantisch-narrative und dialogische Einheit, die von der Auseinandersetzung mit dem Anderen, ihr Fremden lebt.«⁷⁹ So sei zwar eine eigene Position zu beziehen, diese und die damit zusammenhängenden Konzeptualisierungen aber immer wieder kritisch zu hinterfragen. Alterität ist in diesem Konzept eine Anregung zur eigenen Reflexivität, also das, was die Form der eigenen Wissensordnungen deutlich macht.⁸⁰ Gefragt werden kann dann, wie sich der ›Mensch‹ zu seinem ›Anderen‹ in Beziehung setzt, wie ›Natur‹phänomene gegenwärtig in seinem Denken und seinen Erzählungen auftauchen, Bedeutung erlangen, geordnet und systematisiert werden oder dem widerstehen und wie er sich selbst innerhalb dieser Bilder versteht. Es geht hierbei um ›situierendes Wissen‹ im Sinne Donna Haraways, das seinen eigenen Standort, seine Bedingungen, die Entstehung der eigenen Perspektive und damit auch deren Begrenztheit mit reflektiert. Es ist ein Wissen, das eigene Ordnungskategorien schafft und diese ausfüllt, sich deren vorläufigem Charakter, der das ›Anderer‹ nie wirklich erfassen kann, aber bewusst bleibt. Für Haraway ist es daher auch eine ethische Frage, wie Naturphänomene in den Erzählungen des Menschen zur Sprache kommen, der sie selbst nicht mächtig sind. Es geht ihr darum, den ›anderen‹ nicht autoritär zu vereinnahmen, sondern vielmehr als ›Mitagenten‹ im eigenen Weltbild zu sehen, zu dem sich der Mensch in Beziehung setzt, mit dem er jedoch nie eine vollkommene Identität hat.⁸¹ Ebenso plädiert Weber für neue Natur-

79 ZIMA: 2010, 88. Zima bezieht sich hier auch ausdrücklich auf Natur, wenn er bemerkt, dass das Subjekt auf diese Weise der Alterität als innere und äußere Natur, also dem Zufall gegenüber, geöffnet sei, dass es sich also als sich selbst konstituierende Identität erkennt, als vergängliche Grundlage des eigenen Strebens. Allerdings geht es in seinen Überlegungen offensichtlich wesentlich darum, die politische Handlungsfähigkeit des Subjekts zu bewahren, ohne dabei angesichts multikultureller Gesellschaften in Relativismus oder Ideologie zu verfallen. Insofern setzt er sich mit dieser Beziehung zu Natur nicht eingehender auseinander.

80 Vgl. ebd., 365 ff.

81 Vgl. HARAWAY: 1995a. Vgl. auch SCHNEIDER: 2005, 99 ff., 107 ff. und 115 ff. Haraway kritisiert mit ihrer Idee des ›situierendes Wissens‹ das Phantasma der wissenschaftlichen

konzepte, die in der Haltung des ›Als-Ob‹ entwickelt werden und die ontologische Situiertheit des jeweiligen Beobachters und auch sein Erkenntnisinteresse mit reflektieren, sich aber gleichzeitig auf ein reales Außen beziehen können. Nur weil Natur nicht in ihrem wirklichen Sein absolut verstanden und erfasst werden könne, sei sie nicht für nichtig zu erklären, so Weber.⁸² Zugleich ist hierbei jedoch zu fragen – und diesen Schritt geht Weber nicht – inwiefern der ›Natur‹- und der Subjektbegriff selbst als Ordnungskategorien noch gehalten werden können, wenn zunehmend die Verwobenheit, die Interaktion und das Eingebundensein des ›Menschen‹ in den ›Naturraum‹ betont werden. So schreibt auch Hartmut Rosa:

Weltbeziehungen erweisen sich demnach als historisch und kulturell variable Gesamtkonfigurationen, die nicht nur ein bestimmtes *Verhältnis* zwischen Subjekt und Objekt definieren, sondern die de facto jene Subjekte und Objekte selbst mit hervorbringen.⁸³

Dies bedeutet auch, dass

[...] Subjekte und ihre Bedürfnisse nicht mehr essentiell oder substantiell fixiert werden [müssen], sie können historisch und biographisch variabel und wandelbar sein. Entfremungskritik wird dann zu einer Kritik, die soziale Umstände und Verhältnisse identifiziert, welche die Weltbeziehungen der Subjekte stumm oder resonanzarm machen.⁸⁴

Objektivität, eines allgemeingültigen Wissens also, das von seiner Entstehung und menschlichen Einflüssen unabhängig ist. Zugleich geht es jedoch darum, den Relativismus des postmodernen Dekonstruktivismus zu vermeiden. Das ›situierete Wissen‹ reflektiert und sieht demgegenüber die eigene, auch körperliche, Verortung. Dieses bringt keine objektive Erzählung des Überblicks, kein festes Gefüge hervor, sondern immer nur eine aktuelle Erzählung, die für die, die sie kreiert haben, Wahrheit ist. Dieser eigene Sinn ist dabei niemals unschuldig und auch nicht endgültig: »Of course we can never get to the referent, but not for that reason. As soon as you have turned the relational action of the word into a noun that you believe in, you have committed the mistake of misplaced concreteness. And in theological terms, it becomes an act of idolatry. You mistake the name for the world. And a lot of my language practice is an effort to say things without believing in the names.« (Ebd., 156).

82 Weber sieht darin eine Möglichkeit, dem Dilemma einer Wahl zwischen reinem Konstruktivismus und schwärmerischem Positivismus zu entkommen und weiterhin Seinsaussagen zu treffen, auch wenn diese niemals absolut und immer vorläufig sind (WEBER: 2003, 280 ff.).

83 ROSA: 2019 [2016] 36. Auf das Konzept der Resonanz werde ich noch ausführlicher eingehen.

84 Ders.: 2014, 126.

Zu fragen ist somit danach, wie sich ein lebendiges und interaktives Zusammenspiel zwischen ›Mensch‹ und ›Natur‹ denken lässt, das möglicherweise beide Größen ganz neu bestimmen wird.

Hilfreich erscheint mir an dieser Stelle eine Unterscheidung in der englischen Sprache, die sich so im Deutschen nicht findet: jene zwischen *man* und *human*. Sie macht deutlich, dass bestimmte Konzeptualisierungen des ›Menschen‹ sehr wohl zu hinterfragen und zu verabschieden sind, gleichzeitig jedoch daran festgehalten werden kann, dass spezifische Eigenheiten und Besonderheiten der menschlichen Spezies existieren.⁸⁵ Analog dazu schlage ich vor, mit einer Unterscheidung zwischen *Nature* und ›Natur‹ sowie *subject* und ›Mensch‹ zu operieren. Während die ersten beiden Begriffe die Ideen ›der Natur‹ und ›des menschlichen Subjekts‹ der dualistischen Denkweise der Aufklärung repräsentieren, eröffnet die zweite Schreibweise ein neues Spielfeld, indem beide Einheiten zwar getrennt, aber gleichzeitig als Relationsbegriffe verstanden werden, die sich gegenseitig bestimmen und inhaltlich nicht festgeschrieben werden können oder sollen. Sie sind, dies drücken die einfachen Anführungszeichen hier sinnbildlich aus, nach allen Seiten hin offen und konfigurieren sich jeweils in bestimmten Beziehungsfeldern. ›Natur‹konzeptionen sollen verstanden werden als humanspezifische Umweltkonzeptionen, in denen sich praktische Erfahrungen und kulturelle Vorstellungen, materielle und mentale Welten überschneiden, zusammenspielen und gegenseitig historisch immer wieder neu bilden. Sie sind selbst von einer lebendigen Prozesshaftigkeit gekennzeichnet und müssen dies sein, um ihre Funktion als Reflexionsmodell und für den ›Menschen‹ wichtiges, grundlegendes Ordnungsmuster weiterhin erfüllen zu können. Analog dazu ist auch der ›Mensch‹ neu zu betrachten. Weiterführend ist hier eine Differenzierung zwischen den Begriffen des Subjekts und des Selbst, die historisch sehr eng miteinander verwoben sind, eben weil der Subjektbegriff lange das Selbstbild des ›Menschen‹ ausmachte.⁸⁶ Zugleich erlaubt der Begriff

85 Vgl. HERBRECHTER: 2009, 17.

86 Beide Begriffe entstehen in engem historischen Abstand in einer Zeit, die den Menschen erstmals als individuelle Entität, als ausgestattet mit einem einzigartigen Innenleben, fasst. Hier formiert sich sowohl die Idee des Subjekts als auch – als deren Erweiterung – jene eines wahren ›Selbst‹ als wesenhafter Bestimmung. Beide geraten mit der Moderne in die Kritik. Beide Begriffe sind daher kaum sauber voneinander zu trennen. So wird auch das Selbst im 18. Jahrhundert als Instanz der Autonomie, der Selbstbestimmung, des freien Willens, der Verantwortlichkeit gesehen. Die Philosophie sah es als Inbegriff der Sittlichkeit und Fundament aller theoretischen Erkenntnis, was eine

des ›Selbst‹ jedoch aus meiner Sicht eine größere Offenheit, da er stärker auf die Beschreibung der eigenen Identität und Existenz abzielt als auf hierarchische Ordnungen. Er ist verknüpft mit dem Vermögen des ›Menschen‹, sich selbst zum Gegenstand der Reflexion zu machen, nach dem eigenen Sein zu fragen und dieses in historisch variable Narrative zu fassen. Die Selbstbeschreibung als Subjekt wäre dann eine kulturelle Fassung im engeren Sinne, die der Denkfigur ›Natur‹ gegenübersteht und ebenso wie diese das abendländische Denken geprägt hat, Diese Selbstbeschreibung ist gegenwärtig neu zu bestimmen. So geht Gebauer in seiner Definition des Selbst davon aus, dass ein Subjekt beim Handeln noch keine reflexive Haltung zum Selbst in Form einer expliziten Stellungnahme einnimmt, sondern dass dieses Handeln auch entscheidend vom Habitus geprägt, also praxeologisch ist. Auf einer zweiten Ebene nimmt der Handelnde dann unterschiedliche Perspektiven wahr. Er sieht sich selbst eingebunden in ein Netz unterschiedlicher Blickweisen. Hier erscheint das Selbst als unterschieden von anderen, als ›Ich‹, das handelt und spricht, sich also in bestimmter Weise ausdrückt, und somit als Teil eines intersubjektiven Systems. Auf diesen beiden Ebenen könnten nicht-menschliche Lebewesen in den Subjektbegriff als Akteure einbezogen werden. Auf einer dritten Ebene wird das Ich allerdings in seiner Besonderheit zum Objekt der Reflexion, ebenso entsteht ein Bewusstsein dafür, dass es ein Perspektivensystem und eine eigene Situiertheit gibt – es bildet sich ein Selbstbewusstsein im engeren Sinne.⁸⁷ Dieses Bewusstsein ist, zumindest nach bisherigem Wissensstand, spezifisch menschlich. Ein solcher Begriff des ›Selbst‹ beinhaltet sowohl die Abgrenzung von ›Natur‹phänomenen als auch die Auseinandersetzung mit ihnen, innerhalb derer sich ein spezifisch menschliches Selbst erst formieren und bestimmen kann. Auch diese Konfiguration ist als etwas Prozesshaftes zu verstehen, »als Gegenstand und Ergebnis von Prozessen der Selbstbezugnahme (Selbsterfahrung, Selbsterkenntnis, Selbstreflexion, etc.)«,⁸⁸ die als solche nie abschließend positiv bestimmbar ist und von den Bildern des und Beziehungen zum ›Anderen‹ entscheidend beeinflusst wird.⁸⁹

Unterscheidung zum Subjektbegriff schwierig macht. Vgl. dazu GEBAUER, KÖNIG u. VOLBERS: 20II, 7 ff.

87 Vgl. dazu ebd., 8, und GEBAUER: 20II, 80.

88 GEBAUER, KÖNIG u. VOLBERS: 20II, 8.

89 So machen Gebauer et al. darauf aufmerksam, dass es Selbstbezüge nur »in, mit und durch Körper, Praktiken und symbolische und gesellschaftliche Strukturen« geben

›Natur‹- und anthropologische Selbstkonzeptionen erscheinen damit als ein unabschließbares epistemologisches (Spiel)Feld, das sich, auch in Zukunft, immer wieder neu erkunden und erörtern lässt. Die Herausforderung der Gegenwart erschöpft sich nicht in einer ›einfachen‹ Implementierung ökologischer Konzeptionen, die neue Harmonien herstellen, sondern besteht vielmehr in einem umfangreichen Neu- und Andersdenken auch des eigenen Selbst. Eben in dieser Fähigkeit zur (Neu)konzeptualisierung und Reflexion zeigt sich das spezifisch Humane, das als solches ernstzunehmen und zu erhalten ist. Ziel der Textanalysen wird somit sein, gegenwärtige menschliche Sinngebungen von ›Natur‹ als flexibler Ordnungskategorie zu erkunden und im gleichen Atemzug nach den Ausformungen und Voraussetzungen anthropologischer Konzeptionen, also Vorstellungen vom ›Menschen‹, in der Gegenwart zu fragen. Dies kann allerdings nur eine Momentaufnahme sein, denn wohin diese Reise führt und ob zu einem späteren Zeitpunkt die geöffneten Begrifflichkeiten neuen Beschreibungen weichen können und müssen, ist noch nicht abzusehen. Gleichwohl können Erkenntnisse zur gegenwärtigen Position aber dazu beitragen, die aktuelle Laufrichtung zu bestimmen und gegebenenfalls noch einmal zu modifizieren.

1.3. Sprach-(Um)welten: ›Natur‹konzeptionen und Literatur

Zu erörtern ist nun noch einmal explizit, welche Rolle Literatur in diesem Zusammenhang der Neukonfigurationen spielen kann und welche Bedeutung (literar)ästhetische Zugänge für ein neues ›Natur‹verhältnis haben. Die Naturästhetik ist, neben den Naturwissenschaften und der Naturphilosophie, von denen sie lange nicht zu trennen war, ein sehr wichtiger Zugang zu ›Natur‹ und eng mit Erkenntnisfunktionen verknüpft. Ästhetische Wahrnehmungen trugen zur Ausformung von ›Natur‹bildern bei, zu denken ist hier beispielsweise an das Konzept der Landschaft, das aus der Kunst in andere Bereiche, in die Literatur, aber auch in den prak-

kann. »Von ihnen kann das Selbst nicht isoliert werden; sie fließen in seine Konstitution mit ein. Ein ›reiner‹ Selbstbezug des Denkens gehört in das Reich des Imaginären.« Vgl. ebd., 7 f. und 12. Auch Reckwitz bestimmt das Subjekt nicht als wesenhafte Substanz, sondern als Prozess, was die Nähe zwischen beiden Begriffen, Selbst und Subjekt, noch einmal verdeutlicht, indem sich seine Überlegungen sehr wesentlich auch mit Selbstbildern des Menschen beschäftigen. Vgl. RECKWITZ: 2006, 32 ff. und 45. Er spricht in diesem Zusammenhang vom Anti-Subjekt, das Natur sein kann, aber auch andere Anti-Subjekte als Formen des kulturell Anderen sind denkbar.

tischen Umweltschutz, eingewandert ist. Das ›Naturschöne‹ galt als Ausdruck einer sinnvollen Ordnung des Ganzen und Zugang zu einer Substanz, eines tiefer liegenden Zusammenhangs, den der ›Mensch‹ über das Schöne erahnen kann. Auch Naturästhetik und Metaphysik waren sehr eng verbunden.⁹⁰ Joachim Ritter sah daher in der Naturästhetik eine Kompensationsbewegung zu den aufkommenden Naturwissenschaften, was sich so allerdings, wie oben bereits ausgeführt, kaum halten lässt. Dennoch betonen auch neuere Theorien die Bedeutung ästhetischer Zugänge als Alternative zu einer rational-technischen Beherrschung der ›Natur‹. Neben dem Ecocriticism, der über die Auseinandersetzung mit Naturverhältnissen in literarischen Texten einen neuen Zugang zu Natur und damit auch eine Sensibilisierung für Umweltfragen erreichen will, ist hier insbesondere die ökologische Naturästhetik Gernot Böhmes zu nennen. Diese zielt darauf ab, die Distanz der klassischen Ästhetik zu überwinden und den Menschen über seine leibliche Wahrnehmung neu in seine Umwelt einzubinden.⁹¹ An dieser Stelle entzündet sich jedoch – aus meiner Sicht berechnete – Kritik. So wirft Timothy Morton dem frühen Ecocriticism vor, mit einer starken ästhetischen Emphase und empathischen Bezugnahme auf Natur einherzugehen, die suggerieren will, Natur an sich, im Sinne einer Ökomimese, darzustellen.⁹² Entsprechend zeigt sich der Autor eines aktuellen Essays zum sogenannten ›Nature Writing‹ enttäuscht, dass es den drei von ihm betrachteten Autoren nicht gelingt,

⁹⁰ So weist u.a. Böhme darauf hin, dass im 16. Jahrhundert Naturwissenschaft immer noch Kunst und Philosophie ist und die Natur als ganze auch als ästhetische Ordnung gedacht wird, worauf das Konzept der schönen und wahren Natur hinweist. Vgl. BÖHME: 1988, 13. Auf den großen Bereich der Naturästhetik, seine Entwicklungen und auch die Bedeutungen, die der Ästhetik im gegenwärtigen Umweltschutz zugewiesen werden, wäre natürlich wesentlich ausführlicher einzugehen. Dies ist jedoch im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich. Ich verweise u.a. auf SEEL: 2001. So wird das weitläufige Feld der Naturästhetik in dieser Arbeit zwar berührt, aber auf bestimmte Aspekte eingegrenzt: Ästhetik spielt zum einen eine Rolle in Form der sinnlichen Wahrnehmungen von ›Natur‹, die die Texte thematisieren. Weiterhin ist zu erörtern, inwiefern die Idee des Naturschönen noch auffindbar ist bzw. transformiert wird. Auch werden natürlich literarästhetische Aspekte der Vermittlung von ›Natur‹phänomenen untersucht in dem Sinne, dass die Texte nicht nur thematisch, sondern auch formal analysiert werden.

⁹¹ Vgl. G. BÖHME: 1989.

⁹² Morton bezieht sich hier allerdings auf den frühen Ecocriticism, die Forschungsdisziplin hat sich seither erheblich weiterentwickelt (MORTON: 2016, 22 ff.).

eine echte Verbindung zu der nichtmenschlichen Welt herzustellen. [...] Ich hatte mir gewünscht, dass diese Autoren wirklich an etwas dran sind, einer Sache auf der Spur sind, die nicht nur in ihren eigenen Köpfen stattfindet.⁹³

Der fundamentale Abstand zwischen ›Mensch‹ und ›Natur‹ und erkenntnistheoretische Fragestellungen würden, so auch Morton, nicht mit reflektiert, und die Flucht in das Ästhetische verhindere die Auseinandersetzung mit praktischen Umweltfragen.⁹⁴ In Böhmes Konzept fällt tatsächlich auf, dass eine erkenntnistheoretische Dimension rückgängig gemacht wird, indem er explizit auf Konzepte einer allgemeinen Ausdrucksfähigkeit der Natur und der gegenseitigen sinnlichen Wahrnehmung zurückgreift. Seine neue ökologische Ästhetik hat den Menschen als leibliches Naturwesen vor Augen. Sie sieht diesen in Wechselverhältnisse der gegenseitigen Wirkungen inkludiert und verlegt damit ihren Fokus bewusst auf die affektive Betroffenheit, nicht mehr auf eine abstrahierende Erkenntnis. Möglich ist dies aus meiner Sicht nur, weil hier weitgehend harmonische Naturzusammenhänge im Blick sind, in denen Aspekte wie die Bedrohung durch Naturphänomene und die eigene Sterblichkeit konsequent ausgeblendet werden.⁹⁵

Das gleiche Problem zeigt sich allerdings auf Seiten der Kritiker: So findet auch bei Morton der Umgang mit der eigenen Sterblichkeit kaum Beachtung, und es ist zu fragen, ob ein Verharren in dem »klebrigen Schla-

93 PURDY: 2018. »Denken wie ein Berg«. Vgl. zum ›Nature Writing‹ weiter unten.

94 MORTON: 2016, 172 ff. Auch Büttner weist darauf hin, dass die Bedeutung ästhetischer Zugänge für die Etablierung neuer ›Natural Imaginaries‹ nicht überbewertet werden darf. Er skizziert drei verschiedene Strategien, mit denen sich Kultur Natur aneignet bzw. sich zu ihr verhält: die elementaren Entlastungssysteme, den Aufbau von eigenkomplexen Symbolsystemen und das Imaginäre. Hier verortet er die Kunst, die mittels ihrer metaphorischen Verfahren dazu beitragen kann, das imaginäre Kontextwissen darzustellen, zu befragen und Alternativen anzubieten, die allerdings auch nur einen Teil menschlicher Naturzugänge darstellt. Die gegenwärtigen Diskussionen sieht er als Ausdruck der Selbstalarmierung moderner westlicher Gesellschaften: »Sie weisen hin auf zunehmende Passungsprobleme zwischen der Einrichtung der Kultur, ihren Natural Imaginaries der Naturbeherrschung und einer Natur, die sich dadurch stark verändert hat. Dass die Veränderung der Natural Imaginaries einen zentralen Ansatzpunkt für eine Veränderung darstellt, und mithin der Kunst eine entscheidende Rolle zukommen kann, haben diese Bewegungen richtig erkannt.« (BÜTTNER: 2017, 28). Vgl. dazu auch ebd., 24 ff., und BÜHLER: 2016, 68.

95 Kritisiert wird der Ansatz auch von Büttner (BÜTTNER: 2017, 16 und 24). Ich bin der Auffassung, dass eine ästhetisch-sinnliche Wahrnehmung im eigentlichen Sinne zwar durchaus in einer zerstörten, nicht aber in einer bedrohlichen Umgebung möglich ist.

massel«,⁹⁶ ein »Springen in den Schlamm«,⁹⁷ die er vorschlägt, dem ›Menschen‹ gemäßer und wirklich möglich ist.⁹⁸ So sind Ansätze, die den ›Menschen‹ emotional positiv bewegen – und dazu gehören durchaus auch die romantisierenden ›Natur‹darstellungen –, die Schönheit aufzeigen und/oder anthropomorphistisch sind, möglicherweise stärker geeignet, Empathie und Identifikation zu erzeugen und ›Menschen‹ zum Einsatz für andere Lebewesen zu bewegen. Hier könnte explizit ein Gewinn der Imagination anderer Perspektiven, wie sie innerhalb des Ecocriticism vielfach vertreten und angestrebt wird, liegen – sofern diese nicht bei einer bloß kontemplativen Haltung stehenbleibt.⁹⁹ Auch in Bezug auf die Ästhetik zeigt sich somit die Dialektik zwischen einer Sehnsucht nach Annäherung an ›Natur‹ einerseits, die wesentlich durch die sinnlich-affektive Leiblichkeit gelingt, und dem Leiden an der immer schon vorhandenen Entfremdung durch einen anthropozentrischen Blickwinkel andererseits, die durch die Bewusstmachung und Konzeptualisierung des Erlebens entsteht. Potenziert wird diese Ambivalenz in der Literarästhetik durch die Sprache, die lange per definitionem als Alleinstellungsmerkmal des ›Menschen‹ gesehen wurde. Hier stellt sich die Frage – auch angesichts neuer Erkenntnisse, beispielsweise der Biosemiotik –, welche Möglichkeiten Sprache überhaupt hat, sich auf ›Natur‹ zu beziehen, ob sie Teil derselben oder eher ein arbiträres Konstrukt ist, das Ordnungen konfiguriert, denen sich die Wirklichkeit letztlich immer wieder entzieht.¹⁰⁰ Die Ant-

96 MORTON: 2016, 288.

97 Ebd., 313.

98 Vgl. insgesamt dazu ebd., 283 ff.

99 Hayer spricht in diesem Zusammenhang von einem »Möglichkeitsüberschuss« ökokritischer Lyrik: »Was nicht ist, vermag sie postulierend als Sprachsein zu realisieren. Gerade diese performative Qualität eignet sich, um nicht nur eine Ökokritik, sondern gleichsam eine Ökovision zu begründen. Die Fähigkeit zur Transzendierung hebt Flora und Fauna über den anthropozentrischen Machtanspruch hinweg und ermöglicht ein Denken im Lichte alternativer Naturkonzeptionen.« (HAYER: 2018, 88). Wichtig ist jedoch, dass auch eine solche Vision eine Vereinnahmung darstellen kann, da sie letztlich vom ›Menschen‹ ausgeht, was Hayer hier nicht ausreichend reflektiert. Zugleich ermöglicht sie jedoch, andere ›Natur‹konzeptionen zu imaginieren. So wurde die Umweltkrise innerhalb des Ecocriticism vielfach auch als eine Krise der Imagination gesehen, die literarische Texte beheben bzw. zu deren Lösung sie beitragen könnten. Vgl. auch DÜRBECK, KANZ u. ZSCHACHLITZ: 2018, 8.

100 Auch hier wären ideengeschichtliche Betrachtungen zu leisten, so spielt in diesem Zusammenhang gerade die Idee der Natursprache eine große Rolle sowie auch jene einer Lesbarkeit der Natur. Vgl. dazu FOUCAULT: 1971, 66 ff., und GOODBODY: 1984.

wort hat entscheidenden Einfluss darauf, welche Rolle literarischen Texten im Kontext der Etablierung eines neuen ›Natur‹verhältnisses zugemessen werden kann.

Illustrieren lässt sich dies anhand der Positionen zweier Autorinnen: Inger Christensen, die den dänischen Diskurs über ›Natur‹ in literarischen Werken entscheidend geprägt hat, und Brigitte Kronauer.¹⁰¹ Für Christensen stellt die Sprache ein natürliches Ausdrucksvermögen des Menschen dar, poetisches Schaffen und Natur sind über den Schöpfungsbegriff und die Formbildung eng miteinander verbunden. Weil die Sprache in einer geheimnisvollen Verbindung zu den Phänomenen steht, ohne diese allerdings vollkommen fassen zu können, wird sie nicht nur zum Begegnungsort zwischen Ich und Welt, sondern kommt die Welt in der Sprache zum Bewusstsein:

Ich tue also so, als hätten die Sprache und die Welt ihre eigenen Verbindungen. Als hätten die Wörter um mich herum, direkte Berührung mit den Phänomenen, auf die sie verweisen. So daß es der Welt möglich wird, Sinn in sich selbst zu finden. Einen Sinn, der vorher schon da ist.

Dabei tue ich nur so, als ob. Ich spüre aber auch, daß ich das tun *muß*. Ich muß in der Welt Sinn finden, nicht, weil ich das beschließe, vielleicht nicht einmal, weil ich das wünsche, sondern weil ich als ein Eingeborener – auf dieselbe Weise, wie ein Baum eingeboren ist –, ja wirklich als ein eingewachsener Teil der Welt nicht umhinkann, Sinn zu schaffen, den Sinn, der vorher schon da ist und der unaufhaltsam seine eigene Verwandlung verwaltet, als das, was wir unter Überleben verstehen. Ich kann es auch anders sagen. Was ich hier erzähle, unterscheidet sich im Prinzip nicht von der Art der Bäume, Blätter zu treiben.¹⁰²

Die poetische Sprache erscheint hier als spezifischer Gestus der Erkenntnis, mit dem der Mensch Beziehungen in der und zur Wirklichkeit knüpft. Sie ist laut Christensen eine Form der Natur und kann eine Annäherung und Einbettung in Naturzusammenhänge leisten, wie es auch der Eco-criticism erhofft. Indem der Mensch, der ein Teil der Welt ist, sich ausdrückt, drückt sich die Welt aus.¹⁰³ Wesentlich skeptischer in Bezug auf eine solche Versprachlichung zeigt sich Brigitte Kronauer, die in ihrem

¹⁰¹ Beide Autorinnen werden nicht in eigenen Kapiteln behandelt. Ihr Ausschluss begründet sich wesentlich mit dem Fokus auf die Gattung des Romans, siehe weiter unten.

¹⁰² CHRISTENSEN: 1999a, 19.

¹⁰³ Dieses Sprachkonzept wäre natürlich noch ausführlicher zu erläutern, auch in seinen Bezügen zur Romantik. Vgl. hierzu ebd, 19 f. und 25, sowie auch dies.: 1999b und dies.: 1999c, sowie GRY HAUGLAND: 2012, 6 ff., 62, 75 ff., 146 ff., 156 ff., 159, 181 ff., 188 und 199 ff.

Werk kulturelle Inszenierungen von Natur ironisch hinterfragt und dekonstruiert und diese selbst aber als Ungreifbares sieht:

Die Natur ist, über alle generellen Definitionsprobleme der *natura naturans* und *natura naturata* hinaus, ein allerdings prekär gewordener Begriff, wenn man dahinter die Auffassung vermutet, ihr normativ und in toto auf den Leib rücken, aber auch, sich pauschal von ihr distanzieren zu können. In der Konstruktion der linearen Epochenabfolge erscheinen die philosophischen, ästhetischen, wissenschaftlichen Bemächtigungen als herrische Enträtselungs-, auch Kastrationsversuche, denen sich die Natur konstant entzieht, u.a. deshalb, weil sie die zuverlässige Nicht-Konstante ist, wenn es sein muß mit eingeplanten planetarischen Zerstörungsphasen. [...] Und ist Erkenntnis, bezogen auf Literatur überhaupt das richtige Wort? Viel eher handelt es sich hier wohl um Natur als Stimulans und einzigartigen Projektionsträger. [...] Nicht um Verabschiedung, meine ich, von Perspektiven auf die Natur geht es, sondern um Zugewinn von – auch extremen – Sichten.¹⁰⁴

In ihren Erzählungen betont sie immer wieder die Sehnsucht und zugleich die Fremdheit des Menschen gegenüber einer Natur, die der Mensch zwar kodiert und in kulturelle Muster fasst, denen die Natur aber gleichgültig gegenübersteht. So wird beispielsweise in der kleinen Erzählung »Wie!« die physische Präsenz des Meeres zur fundamentalen Enttäuschung, weil es den Vorstellungs- und Projektionswelten, den Erwartungen der Menschen, nicht entspricht. Hier zeigt sich keine Annäherung durch die Sprache, sondern vielmehr deren Eigenlogik, der sich die materiellen Phänomene entziehen.¹⁰⁵ Fraglich wird damit, ob literarästhetische Konzeptionen mehr sein können als ein anthropozentrischer Akt der Neuordnung und Ermächtigung, ob sie es tatsächlich vermögen, neue Bezüglichkeiten zu schaffen und weniger hierarchische Verhältnisse zu begünstigen.¹⁰⁶

Aus meiner Sicht liegt die große Stärke literarischer Texte nicht darin, der ›Natur‹ selbst eine Stimme zu verleihen, sondern vor allem darin, dass sie aufgrund ihrer Fiktionalität verschiedene Zugänge und Wahrnehmungsweisen von ›Natur‹ ein- und zusammenbringen können. Sie sind in der Lage erkenntnistheoretische, ästhetische und imaginative Aspekte des

¹⁰⁴ KRONAUER: 2004, 110 ff.

¹⁰⁵ Vgl. dies.: 2015, 85 ff., sowie LINKE: 2018, 51 ff.

¹⁰⁶ So bemerkt Hayer: »Zwar leihen die Dichter Flora und Fauna der Pflanzen- und Tierwelt ihre Stimme sowie ihre poetische Bewusstseinskraft. Ziel bleibt allerdings die potenzielle Ermächtigung zu einer kommunikativen Selbstbestimmtheit von Flora und Fauna.« (HAYER: 2018, 88). Völlig unklar bleibt hier, wie eine solche ›kommunikative Selbstbestimmtheit‹ aussehen könnte. Darauf wird zurückzukommen sein.

›Natur‹verhältnisses zu verknüpfen und beispielsweise auch leiblich-sinnliche Zugänge verstärkt zu thematisieren und sprachlich zu inszenieren.¹⁰⁷ Literarische Texte sind Erzähl- und Wissensräume, die ›Umwelt‹ im oben dargestellten Sinne inszenieren und schaffen, in denen ›Natur‹phänomene auftauchen und in bestimmter Weise in einen subjektiven Bedeutungsraum eingespeist werden (oder sich dem verweigern). Diese inszenierte ›Natur‹ ist und bleibt ein Konstrukt, ohne jedoch von den materiellen Gegebenheiten und sinnlichen Erfahrungen, von der eigenen Situierung, völlig abgehoben zu sein. Zugleich bergen die literarischen Texte die dem ›Menschen‹ eigene Möglichkeit, seine Wirklichkeit zu überschreiten und neu und anders zu entwerfen, somit, wie Haraway es vorschlägt, andere und auch visionäre Geschichten von ›Natur‹verhältnissen zu erzählen. Damit fungieren die Texte als einzigartige Reflexionsräume, in denen das Nachdenken des ›Menschen‹ über ›Natur‹ und über sich selbst zur Sprache – und damit zu Bewusstsein – kommen und verhandelt werden kann.¹⁰⁸ Anschließen lassen sich hier auch die Überlegungen Hubert Zapfs zur kulturellen Ökologie, in denen er davon ausgeht, dass die Literatur die bestehende Kultur nicht nur kritisiert, sondern auch alternative Vorgehensweisen entwirft und entwickelt und das kulturell Verdrängte reaktiviert. Er entwirft ein triadisches Modell von Literatur als kulturkritischem Metadiskurs, imaginativem Gegendiskurs und reintegrativem Interdiskurs und unterstreicht das »Potenzial imaginativer Literatur für eine ökologische Selbstreflexion der Kultur.«¹⁰⁹ In diesem Sinne kann die Literatur dazu beitragen, ein neues Bewusstsein zu formieren und neue Verhältnisse von ›Mensch‹ und ›Natur‹ zu schaffen, allerdings weniger in einem unmittelbar praktischen Sinne als in einem erkenntnistheoretischen, der zur Reflexion der eigenen, sehr vielfältigen Sicht- und Annäherungsweisen führt. Entscheidend erscheint daher die Suche der Literatur nach neuen Formen der Darstellung und der ästheti-

¹⁰⁷ Vgl. auch SZCZEPANSKI: 2007, 32 ff.

¹⁰⁸ Vgl. BENTHIEN: 2002. Vgl. auch NÜNNING: 2009, 68.

¹⁰⁹ Vgl. ZAPF: 2015b, 172 ff. Büttner kritisiert Zapfs Ansatz dahingehend, als dieser offenbar suggeriert, eine Verknüpfung zwischen Natur und Kultur herzustellen, indem Kultur selbst als Organismus gesehen wird. Er weist aber zu Recht darauf hin, dass der Ansatz innerhalb des kulturellen Raums verharrt und somit eher interkulturelle Dynamiken als das Naturverhältnis an sich betrifft. Vgl. BÜTTNER: 2017, 17 und 28. Bedeutsam ist der Ansatz dennoch insofern, als Literatur einen Raum bietet, in dem ›Natur‹verhältnisse zur Sprache kommen, neu inszeniert und entworfen und auch in Dialog gebracht werden können, worauf Zapf ausdrücklich hinweist. Vgl. auch HENNIG: 2014, 40 ff.

schen Bezugnahme, nach neuen kulturellen Konzepten, die das – im deutschen Sprachraum inhaltlich erst noch zu definierende – ›Nature Writing‹ gegenwärtig zum spannenden Experimentierfeld macht.¹¹⁰ Solche Formen und Entwürfe sollen anhand der Primärtexte näher untersucht werden.

Dem anthropologischen Fokus meiner Fragestellung entsprechend werden dabei Texte in den Blick genommen, die sich größtenteils der Gattung des Romans zuordnen lassen.¹¹¹ Georg Lukács definiert diese Textgattung als eine, die mit der ›Sinnsuche‹ des Menschen am engsten verknüpft ist. Der Roman etablierte sich in einer Zeit der »transzendentalen Obdachlosigkeit«,¹¹² in der der Mensch auf der Suche nach diesem übergreifenden Sinn ist, sich aber stattdessen der Brüchigkeit und Zerrissenheit des Daseins gegenüber sieht.¹¹³ In der Tat ist die Entstehung der Gattung des Romans mit jener des neuzeitlichen Individuums und des Subjekts der Aufklärung eng verbunden, mit der Forderung nach der Dar-

¹¹⁰ Eine Tradition des ›Nature Writing‹ findet sich vor allem im englischen Sprachraum, in Bezug auf die deutsche Literatur erscheint der Begriff hingegen nur sehr vage als »Schreiben über Natur« und »Texte, die sich der Naturthematik annehmen«, als »Naturtrend in der Literatur, der allerdings sehr verschiedene Formen annehmen kann. Vgl. dazu u.a. »Denken wie ein Berg« (PURDY: 2018), WEBER: 2018 sowie auch »Nature Writing. [...], 2018. Dies zeigte sich auch bei einem einschlägigen Panel zum Thema auf dem Literaturfestival in Berlin 2018, auf dem die Frage, was unter ›Nature Writing‹ eigentlich zu verstehen ist, nicht geklärt werden konnte. Die derzeit genaueste, aber dennoch sehr weite Definition bietet wahrscheinlich der Verlag Matthes & Seitz, der seit 2017 den Deutschen Preis für Nature Writing vergibt an »Autorinnen und Autoren [...], die sich in ihrem literarischen Werk auf ›Natur‹ beziehen. Der Preis knüpft an die vor allem in den USA und in Großbritannien ausgeprägte schriftstellerische Tradition des Nature Writing an, in der sich Autor:innen mit der Wahrnehmung von Natur, mit dem praktischen Umgang mit dem Natürlichen, mit der Reflexion über das Verhältnis von Natur und Kultur und mit der Geschichte der menschlichen Naturaneignung auseinandersetzen. Genreübergreifend findet dabei sowohl essayistisches als auch lyrisches und episches Schreiben Berücksichtigung. Die Thematisierung von ›Natur‹ schließt die Dialektik von äußerer und innerer Natur ebenso ein wie die Auflösung der Grenzen von Kultur und Natur, aber auch die Möglichkeiten oder Probleme des Schutzes von Naturerscheinungen und natürlichem Geschehen.« (www.matthes-seitz-berlin.de/deutscher-preis-fuer-nature-writing.html [26.1.2019]).

¹¹¹ Die Romane werden im Einzelnen weiter unten vorgestellt. Eine Betrachtung von Naturlyrik wäre ebenso möglich gewesen, zumal einige der gewählten Autor:innen auch Gedichte schreiben. Vgl. dazu Marcel Beyers Gedichtband *Erdkunden* (2002) sowie die Gedichtbände *Geistersehen* (2010) und *Geliebene Landschaften* (2016) von Marion Poschmann. Dies hätte jedoch noch einmal andere Zugangsweisen erfordert, die im Rahmen dieser Arbeit nicht zu leisten waren.

¹¹² LUKÁCS: 1965, 35.

¹¹³ Vgl. ebd., 34 ff. und GRIMM: 2003, XI–XII.

stellung individueller und authentischer Erfahrungen, aber auch der Anforderung, die Welt in einem säkularen Raum als sinnvoll zu erkennen und vernünftig zu ordnen und sich darin einzufügen. Eine Blütezeit erlebt die Gattung daher gerade mit dem Bildungsroman, der, in seiner Idealform, eine fortschreitende, erfolgreiche Erkenntnis und Integration des Individuums in die Welt inszeniert.¹¹⁴ Die Umbrüche in der Moderne lassen diese Konzeption des Romans nicht unberührt, da sich das Subjekt seiner Welt nicht mehr, wie noch im Bildungsroman, souverän gegenüberstellen kann, sondern sich mit deren Kontingenz und Übermacht konfrontiert sieht und Zweifel an der Repräsentationsmacht der Sprache aufkommen. In der Postmoderne radikalisiert sich diese Entwicklung, indem der Sinn zunehmend als multipler, konstruierter oder gar völlig unmöglicher erscheint, als Konglomerat, das keine festen Bezüge zur Wirklichkeit oder gar zur Wahrheit mehr zulässt.¹¹⁵ Ob man in diesem Zusammenhang allerdings von einer Krise des Romans sprechen kann, ist durchaus fraglich. So bemerkt Grimm, dass sich die ›Auflösung‹ oder der Verlust des Subjekts nicht gegen die grundsätzliche Kompetenz von Sprache oder Subjekt richte,

sondern vielmehr gegen ihre Bestimmung durch eine dem aufklärerisch-idealistischen Denken zugrunde gelegte (natur-)wissenschaftlich ausgerichtete Episteme, die den Roman im 18. und 19. Jahrhundert beeinflusst.¹¹⁶

Sichtbar werden hier Bezüge zu der bereits skizzierten Ideengeschichte von ›Natur‹ und ›Mensch‹, die nahelegen, dass ›Natur‹konzeptionen inhaltlich wie auch auf der metatextuellen Ebene eine wichtige Rolle für die Gattung des Romans spielen. Es bestätigt meine Grundüberlegung, dass ›Natur‹konzeptionen und die Auseinandersetzung mit ›Natur‹phänomenen die Weltbilder des ›Menschen‹ und seine in Romanen verhandelten Selbstkonzeptionen entscheidend beeinflussen. Ebenso wirken sie damit auf die Formgebung und den literarischen Ausdruck selbst ein.¹¹⁷

¹¹⁴ Vgl. ebd., XI ff. und 40.

¹¹⁵ Vgl. ZIMA: 2001, 22 ff. und 195 ff. Lyotard spricht in diesem Zusammenhang von einem Ende der ›großen Erzählungen‹, die sich in fragmentarische und vorläufige Modelle von Wissen auflösen. Vgl. MAYER: 2001, 522 f. Zum schwierigen Begriff der Postmoderne vgl. auch PRITSCH: 2008, 66 ff.

¹¹⁶ GRIMM: 2003, XV. Vgl. auch ebd., XII ff., ZIMA: 2001, 1 ff. und 15, sowie ders.: 2010, 196 ff.

¹¹⁷ Eine eingehende Untersuchung des Zusammenhangs von Ideengeschichte von ›Natur‹ und der Gattung des Romans wäre ein äußerst interessantes und vielversprechendes Projekt, da sich z.B. in Bezug auf den Bildungsroman enge Zusammenhänge zeigen.

Auch Tone Selboe weist auf eine Flexibilität der Gattung hin, die sich als Erzählform grundsätzlich vor allem darin begründet, dass sie sich mit dem Leben und Dasein des Menschen auseinandersetzt und damit auch der Selbstverständigung dient:

Hva romanen er, henger sammen med hva den kan, og ikke minst hva den gjør. Én av de tingene den både kan og gjør, er å fortelle. Av alle de kunstformene som omgir oss, er vel romanen den som tydeligst er knyttet til fortellingen. [...] Hvorfor er fortellingen så viktig? Svarene er like mange som det er lesere, men i lys av det antropologiske perspektivet jeg allerede har skissert, er det åpenbart at det å fortelle er uløselig forbundet med det å være menneske, med å bli den man er eller ønsker å være.¹¹⁸

[Was der Roman ist, hängt damit zusammen, was er kann, und nicht zuletzt damit, was er tut. Eins der Dinge, die er sowohl kann als auch tut, ist zu erzählen. Von allen Kunstformen, die uns umgeben, ist wohl der Roman am stärksten mit der Erzählung verbunden. [...] Warum ist die Erzählung so wichtig? Die Antworten sind wohl so zahlreich wie die Leser, aber im Licht der anthropologischen Perspektive, die ich schon skizziert habe, ist offenbar, dass das Erzählen unlöslich mit dem Menschsein verbunden ist, damit, der zu werden, der man ist oder sein will.]

Slik kan romanen bli en kilde til kunnskap, forståelse og medmenneskelighet. [...] Romaner lærer oss, eller snarere minner oss på, det vanskelige ved å være menneske.¹¹⁹

[Auf diese Weise kann der Roman eine Quelle von Wissen, Verstehen und Mitmenschlichkeit werden [...] Der Roman lehrt uns, oder besser gesagt erinert uns, an das Unsichere dabei, Mensch zu sein.]

Deutlich wird damit, dass gerade der Roman geeignet ist, den Zusammenhang von ›Natur‹- und anthropologischen Konzeptionen und die neuen Entwürfe literarischer Texte hierzu zu untersuchen. Vor allem die dänischen Texte verbinden dieses Projekt mit Formexperimenten und erlauben daher, das Verhältnis von ›Mensch‹ und ›Natur‹, Geist und Materie nicht nur auf der inhaltlichen, sondern auch auf einer metatextuellen Ebene zu erörtern. Generell setze ich daher ein weites Verständnis der Gattung des Romans an, das auch Texte einschließt, die mit der Form der zusammenhängenden Erzählung – als einer wichtigen Grundkomponente des klassischen Romans – spielen. Ebenso wird ein kürzerer Prosatext eingeschlossen, der sich eher als Novelle bezeichnen lässt.¹²⁰ Entschlei-

¹¹⁸ SELBOE: 2015, 10 f. Alle Übersetzungen, soweit nicht anders angegeben, von mir.

¹¹⁹ Ebd., 46 f.

¹²⁰ Darin folge ich Tone Selboe, die darauf hinweist, dass Gattungsbezeichnungen weniger als kategoriale Zuschreibungen von Eigenschaften zu verstehen sind, sondern

dend für die Auswahl der Texte war das ihnen gemeinsame Interesse am Verhältnis von ›Natur‹ und ›Mensch‹ und an anthropologischen Fragestellungen und ihr offener und phänomenologischer Blick auf die Thematik.¹²¹ Eine Gemeinsamkeit ist daher auch, dass alle Texte eine Ich-Erzählerin oder eine an eine Figur sehr eng angelehnte personale Erzählperspektive haben. Diese Inszenierung individueller Sichtweisen erlaubt es, im Gesamtdiskurs verborgene Problematiken der zerbrechenden Sinnkonstrukte von ›Natur‹ und ›Mensch‹ und des ökologischen Narrativs zu thematisieren. Während sich die Texte der 80er-Jahre in der Darstellung von ›Natur‹ noch vornehmlich auf die ökologische Problematik – z.B. Günter Grass' *Die Rättin* (1986), Christa Wolfs *Störfall* (1987) – konzentrierten und stark von apokalyptischen Vorstellungen im Zusammenhang mit der Umweltkrise geprägt sind, unter anderem vor dem Hintergrund der Reaktorkatastrophe in Tschernobyl, entwickeln die neueren Texte, die seit 1990 erschienen sind, ein stärkeres Interesse an ›Natur‹konzeptionen als solchen und den Interaktionen zwischen ›Mensch‹ und ›Natur‹.¹²² Dafür spricht nicht nur das Aufkommen des Ecocriticism in dieser Zeit, der zwar ebenfalls ökologisch ausgerichtet ist, aber doch (zunehmend) breitere Aspekte des Wechselverhältnisses von ›Mensch‹ und ›Natur‹ in den Blick nimmt. Auch Hansen diagnostiziert ein neues Interesse dänischer Autor:innen an der Beziehung des ›Menschen‹ zu (seiner) ›Natur‹, das sich in den 90er-Jahren zeige.¹²³ Die Untersuchung von Gegenwartsromanen, die seit 1990 erschienen sind, verspricht daher, einen vielfältigen Blick auf das skizzierte Themenfeld werfen zu können – sowohl auf inhaltlicher als auch auf theoretischer und formaler Ebene.

Ein weiterer wichtiger Aspekt ist der komparatistische Ansatz dieser Arbeit. Der Vergleich zwischen deutschen und dänischen Romanen soll

vielmehr als ›Denkkategorien‹, die als Prüfbezug die Einordnung und Beobachtung von Phänomenen erleichtern. Vgl. ebd., 114.

121 Der phänomenologische Blick stellt tradierte Sichtweisen auf den Prüfstand, indem er sich den Dingen und Phänomenen und den eigenen Wahrnehmungsweisen zuwendet. Vgl. BAKEWELL: 2017, 9 ff.

122 Beobachten lässt sich diese Entwicklung beispielsweise am Werk von Inger Christensen: So ist das Langgedicht »Alfabet« (1981) deutlich von der Sorge um die Schöpfung und die Umweltzerstörung geprägt, während im 1990 erschienenen Sonnett Kranz »Sommerfugledalen« allgemeinere philosophische Themen wie die Frage nach dem Verhältnis von Sprache und ›Natur‹, ›Natur‹erkenntnis und der Umgang mit dem eigenen Tod im Vordergrund stehen. Vgl. auch BÜHLER: 2016, 21 f.

123 Vgl. HANSEN: 2000, 9.

es ermöglichen, ein noch differenziertes Verständnis der Ausformung von ›Natur‹konzeptionen zu gewinnen. Diese sind zwar in der Gegenwart stark von ökologischen Themen bestimmt, die eine globale Dimension haben, verorten sich aber dennoch zugleich in spezifischen Kulturräumen. So schreibt Reinhard Hennig:

Cultural, social, and historical contexts as well as intertextual relations therefore strongly influence how images and narratives of nature and the environment are constructed. This means that there is a need for culture-related and language-related diversification and for comparative approaches within the environmental humanities in general and in ecocriticism in particular.¹²⁴

So wurde bei der Arbeit mit den Primärtexten deutlich, dass die dänischen Texte die anthropologische Thematik, beispielsweise die Frage nach dem Verhältnis von Geist und Materie, nicht nur wesentlich früher aufgreifen, sondern dabei auch stärker auf generelle philosophische und auch metaphysische Fragestellungen Bezug nehmen und mit der Form experimentieren. Die deutschen Texte erscheinen hingegen als stärker ›verortet‹, sowohl, was ihre konkrete Darstellung von ›Natur‹räumen betrifft, als auch aufgrund der Tatsache, dass sie vielfältig auf die deutsche Geschichte Bezug nehmen.¹²⁵ Die Gründe für diese Unterschiede wären natürlich eingehender zu untersuchen. Anzunehmen ist zunächst, dass sich die jeweiligen literarischen Praktiken, in den Verlagen und auch bei der Distribution, in den Ländern unterscheiden, ebenso wie möglicherweise der Geschmack des Publikums.¹²⁶ Noch wichtiger erscheint aller-

¹²⁴ HENNIG, JONASSON u. DEGERMAN: 2018, 3. Davon geht auch Tone Selboe aus, die betont, dass sich Texte zunächst in bestimmten sprachlichen Räumen verankern und auf diese und ihre kulturellen Formationen Bezug nehmen, bevor sie möglicherweise übersetzt und in andere kulturelle Räume transportiert werden. Vgl. SELBOE: 2015, 83. ›Natur‹konzeptionen spielen daher, gerade auch in den nordischen Ländern, eine wichtige Rolle im Zusammenhang mit Nationsbildungsprozessen. Ich verweise in diesem Zusammenhang u.a. auf die Arbeit von HENNIG: 2014.

¹²⁵ Damit ist hier eine Tendenz angesprochen, die mit dem Einbeziehen anderer Romane, z.B. von Angela Krauß, zu hinterfragen oder zu erhärten wäre. So entwirft Krauß in ihren späteren Romanen *Wie weiter* (2006) und *Im schönsten Fall* (2011) auch eher philosophische Konzepte. Allerdings zeigt sich auch dort eine sehr konkret-alltägliche Verortung, die die dänischen Texte so nicht vornehmen, auch bezieht sich ihr früherer Roman *Der Dienst* (1990), in dem ›Natur‹motive wichtig sind, auf die deutsche Geschichte.

¹²⁶ So haben zwei der dänischen Autorinnen, Merete Pryds Helle und Josefine Klougart, die *Danske forfatterskolen* [Dänische Autor:innenschule] durchlaufen, eine zentrale Institution des dänischen Literaturbetriebs, was zu einer Bündelung und Vermittlung bestimmter literarischer Diskurse und Formen beitragen dürfte. Vgl. ØBERG u. TOFT: 1997.

dings, dass auch die ›Natur‹diskurse offenbar unterschiedlich geprägt sind. So etablierte sich in Dänemark in den 80er- und 90er-Jahren ein starker naturphilosophischer Diskurs, der unter anderem vom 1994 an der naturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Kopenhagen gegründeten *Center for Naturfilosofi og Videnskabsstudier* (CNV) getragen wird. Diese ›neue Naturphilosophie‹ widmet sich der Untersuchung von ›Natur‹auffassungen und dem problematischen ›Natur‹begriff an sich. Eine wichtige Rolle spielt dabei die Befragung des herrschenden naturwissenschaftlichen Paradigmas. Diese Befragung wird nicht primär als grundlegende Kritik gedacht – wie oft im ökologischen Diskurs –, sondern macht vielmehr darauf aufmerksam, dass diese Sichtweise zu einseitig ist, wenn sie zum alleingültigen ›Natur‹zugang wird. Im Mittelpunkt steht somit das Bemühen, die vielfältigen Zugänge des ›Menschen‹ zu ›Natur‹ und seine Erfahrungen mit ihr wieder in den Blick zu rücken, sie in Dialog und Interaktion zu bringen, um damit ein umfassenderes Bild der menschlichen ›Natur‹verhältnisse zu entwerfen und auch das Verhältnis zwischen Bewusstsein und Materie neu zu erkunden.¹²⁷ Der literarische Diskurs greift diese Themen ab den 90er-Jahren auf. Bedeutsam ist hier auch der Einfluss der schon zitierten Autorin Inger Christensen, deren ›Natur‹philosophie sich zur gleichen Zeit wie jene der Wissenschaften entwickelt und viele Parallelen aufweist.¹²⁸ Die deutschen Primärtexte

¹²⁷ Vgl. dazu ausführlich EMMECHE: 1995 und BILLMAN, KÖPPE u. EMMECHE: 2015. Diese neue Naturphilosophie scheint sich, dies legt das Interview mit Emmeche nahe, sowohl dem Einfluss der ökologischen Krise und dem Bewusstsein für die Umweltzerstörung zu verdanken als auch Entwicklungen innerhalb der Wissenschaften selbst, den sogenannten ›neuen Wissenschaften‹, die andere Blickweisen auf den Menschen hervorbringen, sowie der Reflexion über (natur)wissenschaftliche Zugänge und deren Geschichte im Rahmen einer Wissenschaftstheorie. Im Umfeld des CNV entstehen daher auch neue Ansätze und Überlegungen wie beispielsweise die Biosemiotik, für die Jesper Hoffmeyer und Claus Emmeche tragende Forscher sind. Aus meiner Sicht findet sich hierzu in Deutschland kein direktes Äquivalent.

¹²⁸ Vgl. GRY HAUGLAND: 2005, 15f. Gry Haugland, die selbst längere Zeit am CNV verbracht hat, geht von einer breiten naturphilosophisch orientierten Debatte aus, die sich sowohl in der Kunst als auch in der Wissenschaft findet. Hierzu rechnet sie neben Peter Høeg insbesondere auch Autor:innen wie Thorkild Bjørnvig, Inger Christensen, Merete Pryds Helle und Niels Lyngsø. Vgl. dies.: 2012, 6 ff. und 14. Auch Hansen geht von neuen philosophischen Einschlügen in den 90er-Jahren bei Autoren wie Solvej Balle, Merete Pryds Helle und Niels Lyngsø aus und nennt ebenfalls explizit das CNV. Er sieht die Literatur der 90er-Jahre als Weiterführung von Inger Christensens naturphilosophischem Projekt, indem die Autor:innen die Stellung des Menschen in der Welt und in einem übergeordneten Naturzusammenhang untersuchen. Vgl. HANSEN: 2000, 9 f.

thematisieren hingegen im Zusammenhang mit den anthropologischen Fragen stärker jene nach der Verortung und Verantwortung des ›Menschen‹ in und für seine (Kultur)geschichte. Den Hintergrund hierfür könnte der umfassende Missbrauch des ›Natur‹begriffs im Nationalsozialismus bilden, die eskapistischen Tendenzen in der Literatur dieser Zeit ebenso wie das Diktum von Adorno, nach Auschwitz ›Natur‹gedichte zu schreiben, sei barbarisch. Beides hatte zur Folge, dass ›Natur‹ erst in den 60er- und 70er-Jahren in einem neuen, explizit politisch-ökologischen, Kontext wieder thematisiert werden konnte und möglicherweise weiterhin eine Befangenheit gegenüber philosophisch-metaphysischen Zugängen besteht.¹²⁹ Diese Beobachtungen, die sich auf ein relativ kleines Primärkorpus mit spezifischem Fokus beziehen, wären natürlich umfassender zu prüfen. Für diese Arbeit ist daher entscheidend, dass der Vergleich von Texten aus zwei verschiedenen kulturellen Umfeldern ermöglicht, die jeweiligen Diskurse noch genauer zu erfassen und zu konturieren und Besonderheiten, aber auch Gemeinsamkeiten herauszuarbeiten. Damit kann das Nachdenken über ›Natur‹konzeptionen in der Gegenwartsliteratur in einem breiteren Kontext erschlossen werden, als es die Konzentration auf nur eine Nationalliteratur erlauben würde. Zugleich leistet diese Arbeit damit auch einen Beitrag zum noch jungen Forschungsfeld des ›skandinavistischen‹ Ecocriticism. Während sich der Ecocriticism mit entsprechenden Institutionen zunächst im englischsprachigen Raum und in den 2000er-Jahren verstärkt auch in Deutschland etabliert hat, ist mit Ecocritical Network for Scandinavian Studies (ENSCAN) erst 2016 ein entsprechendes skandinavisches Forschungsnetzwerk gegründet worden, hat jedoch seitdem umso engagierter die Arbeit aufgenommen.¹³⁰

129 So stand die Thematisierung von ›Natur‹ in literarischen Texten während und nach dem Zweiten Weltkrieg schnell unter dem, oft nicht unbegründeten, Verdacht des Eskapismus, der Flucht vor den drängenden politischen Themen in die Idylle. Vgl. HAUPT: 1983, 86 ff. und 163. Aus meiner Sicht trug das Aufkommen der Umweltbewegung daher dazu bei, Natur wieder neu problematisieren zu können, auch im Kontext einer politischen Aufarbeitung und Thematisierung von Schuld und Unterdrückung. Allerdings kann das Entstehen der ökologischen Bewegung darauf natürlich nicht reduziert werden, wichtige weitere Impulse waren die Veröffentlichung des Berichts des Club of Rome 1972, der die Grenzen des Wachstums offenbarte und auch der Blick auf den (verletzlichen) blauen Planeten, das Raumschiff Erde, nach der Mondlandung 1969. Dies zeigt, dass Naturkonzeptionen in komplexe gesellschaftliche Zusammenhänge eingebunden sind.

130 Vgl. HENNIG, JONASSON u. DEGERMAN: 2018, 9. Die ersten Arbeiten, die den ökokritischen Ansatz in Bezug auf Skandinavien explizit aufnehmen, sind aus meiner Sicht

Die Zielstellung dieser Arbeit lässt sich damit wie folgt umreißen: In den Blick genommen werden ›Natur‹- und anthropologische Konzeptionen sowie deren Wechselwirkungen in deutschen und dänischen Romanen der Gegenwartsliteratur. Gefragt wird danach, wie die Texte solche Konzeptualisierungen darstellen und verhandeln und welche Rückschlüsse sich daraus in Bezug auf gegenwärtige ›Natur‹verhältnisse ergeben. Zugleich soll nach den Auswirkungen der Auflösung dualistischer Konzeptionen auf den Anthropos und die Selbstsicht des ›Menschen‹ gefragt und ergründet werden, welche neuen Konfigurationen des Verhältnisses von ›Mensch‹ und ›Natur‹ sinnvoll erscheinen und möglich sind.

1.4. Gedankenwege – Vorgehen, Methodik und Forschungskontext

Den oben skizzierten Forschungsfragen soll im Folgenden anhand von fünf Texten weiter nachgegangen werden. Den Beginn bildet der Roman *Vandpest* (1993, dt. *Wasserpest* (2007)) der dänischen Autorin Merete Pryds Helle. Im Mittelpunkt steht eine mutierte Landschaft, die sich rasend schnell verändert und den ›Menschen‹, die sich in ihr befinden, keinerlei Orientierung mehr erlaubt. Das Konzept der Landschaft hat die Darstellung von ›Natur‹räumen lange geprägt.¹³¹ Es kommt aus der Malerei und fasst den ›Natur‹raum vom Standpunkt eines individuell sehenden menschlichen Subjekts als Bildlichkeit zusammen.¹³² Der Raum wird zur Ordnung und zur Projektionsfläche des menschlichen Subjekts, das dieses Bild erschafft und seine eigenen Werte, Wahrnehmungen und Ideen hineinprojiziert.¹³³ Daher tritt auch die Sinnlichkeit, mit Ausnahme

SCHRÖDER: 2006; FJØRTOFT: 2011 und HENNIG: 2014. Mittlerweile sind jedoch viele weitere Artikel und Publikationen erschienen. In Deutschland gibt es das DFG-Netzwerk »Ethik und Ästhetik in literarischen Repräsentationen ökologischer Transformationen«, das den Forschungsansatz in Deutschland etabliert hat.

¹³¹ Vgl. für eine ausführliche Diskussion des Landschaftsbegriffs TREPL: 2012, 10 ff., sowie KIRCHHOFF u. TREPL: 2009, 25 ff.

¹³² Vgl. hierzu TREPL: 2012, 37 ff., KOSCHORKE: 1990, 51 ff., sowie auch WEBER: 2010, 194 ff. Noll, Stobbe u. Scholl machen insbesondere im 18. Jahrhundert eine neue Qualität der Beziehung zwischen Subjekt und Landschaft aus, auch wenn die Anfänge des Konzepts bis ins 14. und 15. Jahrhundert zurückreichen. Vgl. dazu NOLL, STOBBE u. SCHOLL: 2012, 10. Eindrücklich schildert ein Einüben des ›landschaftlichen Blicks‹ am Beispiel von Brockes auch MERGENTHALER: 2001.

¹³³ WANNING: 2005, 13 f.

des Sehnsinns, im Landschaftskonzept zurück.¹³⁴ Das Konzept der Umwelt band, wie oben beschrieben, ›Menschen‹ in neuer Weise in ›Natur‹ zusammenhänge ein. Es stellt zudem die Vorstellung einer statischen ›Natur‹ durch die Vielzahl dynamischer Wechselbeziehungen in Frage, die aber als solche immer noch als sinnvolle Ordnung erscheinen.¹³⁵ Beide Raumkonzepte lösen sich in Pryds Helles Text zugunsten von neuen Dynamiken auf. Damit wird einerseits auf die Zerstörungen durch ökologische Katastrophen angespielt, zugleich zeigt der sehr philosophische Text jedoch, wie menschliche Sinnbildungen im Hinblick auf die eigene Umwelt grundsätzlich funktionieren. Er inszeniert ein komplexes Zusammenspiel von Körper und Geist, Materie und Erkenntniskraft. Dabei zeigt er das Bedürfnis des ›Menschen‹ nach Orientierung und Sinn, den selbstbewussten Ordnungen, als grundlegend für das menschliche ›Natur‹verhältnis an, was einer Einbindung in den ›Natur‹raum Grenzen setzt. Dies bedeutet auch eine kritische Anfrage an die, in ökologischen Kontexten oft hervorgebrachte, Forderung nach der Auflösung des Anthropozentrismus, da Pryds Helles Text deutlich macht, wie ausgesetzt ›Menschen‹ ohne ihre eigenen Sinnkonstruktionen letztlich sind. Der literarische Raum, der hier inszeniert wird, ist somit ein Reflexions- und Verhand-

¹³⁴ Ritter setzt die Herauslösung aus dem Naturzusammenhang und die gesellschaftliche Herrschaft und Kontrolle über Natur als Bedingung für die Entstehung der Landschaft voraus. Sie ist gerade nicht eine Natur, die der Mensch bearbeitet und mit der er sich auseinandersetzt, sondern Ort der Kontemplation und Muße. Vgl. RITTER: 1989, 162. Vgl. auch TREPL: 2012, 20 ff. und 32 ff.

¹³⁵ Ludwig Trepl, Biologe, und Thomas Kirchhoff, Ökologe und Philosoph, unterscheiden beispielsweise zwischen Landschaft als ästhetischem Begriff, Wildnis als moralischem Begriff und dem Ökosystem als theoretischem Begriff von Natur. So sei die Landschaft »eine von der Natur allein oder von Natur und Menschenhand geformte Gegend [...], wenn sie ein empfindender Betrachter ästhetisch als harmonische, individuelle, konkrete Ganzheit sieht, die ihn umgibt« (21). Davon zu unterscheiden sei die Wildnis als ungestaltete Natur, die »als Gegenwelt zur moralisch (als gut oder böse/schlecht) beurteilten kulturellen Ordnung angesehen wird« (22), während solche moralischen Wertungen in der Landschaft nur sekundär als symbolische auftreten. Das Ökosystem bezeichnet hingegen einen Raum der Interaktion, der wertungsfrei aus einer theoretischen naturwissenschaftlichen Perspektive betrachtet wird, um die Gesellschaften von Organismen und ihre Umweltbeziehungen zu thematisieren. Die Autoren bemerken allerdings selbst, dass es sich bei ihren Definitionen um idealtypische Konstrukte handelt, die in sich weiter zu problematisieren, zu differenzieren und zu historisieren wären. So kann ein Naturraum in allen drei Erscheinungsformen auftreten, allerdings aus ihrer Sicht nicht gleichzeitig, weil die Perspektive des Subjekts jeweils eine spezifische ist. (KIRCHHOFF u. TREPL: 2009).

lungsraum, in dem Zusammenhänge der Konzeption von ›Natur‹ räumen erschlossen und neu gedacht werden können.¹³⁶

An diese Problematik schließt Marion Poschmann an, die in der *Hundenovelle* (2008) Raumkonzeptionen und das Verhältnis von ›Mensch‹ und ›Tier‹ miteinander verknüpft. Poschmann entwirft eine Protagonistin, die sich in einem Grenzraum zwischen ›Natur‹ und Kultur, an der Peripherie einer größeren Stadt, bewegt. Die Selbstverortung als souveränes Subjekt, die Möglichkeit, die eigene Umgebung sinnvoll zu ordnen und zu gestalten, sind für die namenlose Protagonistin prekär geworden, da sie den ›Natur‹konzeptionen, die die Gesellschaft postuliert, kritisch gegenübersteht. Dies mündet in eine stille Verzweiflung und schließlich in Melancholie. Besonders sichtbar wird dies in ihrem Verhältnis zu einem schwarzen, verwilderten Hund, der ihr auf einem ihrer Spaziergänge zuläuft. Auch dieser Hund fungiert in einer mehrfach kodierten literarischen Zeichenwelt, indem er Sinnbild des eigenen Animalischen und einer Depression, realer Spielgefährte und Bedrohung zugleich ist. Deutlich zeigt sich im Text, dass die Protagonistin nicht so mit dem Hund umgehen kann, wie es die Gesellschaft fordert, weil es ihr nicht gelingt, diesen zu unterwerfen. Aus ihrer Außenperspektive werden die paradoxen Annäherungen der Gegenwart an ›Natur‹phänomene kritisch beleuchtet. Dabei zeigt sich eine wichtige Verschiebung zu den Verhandlungen der ›Mensch‹-›Tier‹-Verhältnisse in der Moderne: Ging es dieser um die Dekonstruktion der idealistischen Menschenbilder der Aufklärung, die das Animalische verleugneten, so wird heute das ›Tier‹ selbst in den Fokus genommen und der menschlichen Kulturwelt angenähert. Es wird betont, dass sich ›Tiere‹ nicht so stark wie gedacht vom ›Menschen‹ unterscheiden, so dass die Hierarchien aufzulösen und neu zu bedenken sind, beispielsweise im Kontext der Debatten um die Tierrechte.¹³⁷ Dabei zeigt

¹³⁶ Auf die genauen Funktionsweisen literarischer Räume werde ich im Zusammenhang mit den Primärtextanalysen weiter eingehen. Vgl. hierzu u.a. NEUMANN: 2015, 98 f., sowie HALLET u. NEUMANN: 2009, die die Thematik vielfältig problematisieren.

¹³⁷ Dies zeigt sich insbesondere in Tierrechtsdebatten. Vgl. dazu auch BODENBURG: 2012, 13. So stellen sich beispielsweise Fragen nach der Berechtigung der Nutzung der ›Tiere‹ durch den ›Menschen‹, wie weit diese gehen darf und wie sie gestaltet sein muss. Gefordert wird hier eine Ausweitung der moralischen Gemeinschaft. Radikale Ansätze verfolgt beispielsweise Peter Singer, der die Kriterien des Schmerzempfindens, das Interesse am eigenen Wohlergehen und das Bewusstsein für das eigene Selbst für das Personsein ansetzt. Vor diesem Hintergrund kann eine Besonderheit der menschlichen Spezies nicht mehr vorausgesetzt werden, so könne ein gesundes Säugetier möglicher-

sich jedoch auch eine Verklärung des Animalischen, die dessen Eigendynamik und auch Aggressionspotenzial ausblendet und es gerade als Eigenes und Ähnliches, als kulturalisiertes Wesen, liebt.¹³⁸ Haustiere fungieren beispielsweise nicht mehr ausschließlich als Arbeitspartner und Nutztiere, sondern vor allem im städtischen Raum auch als Sozialpartner neuer Art, die als ›bessere Menschen‹ die Bedürfnisse ihrer Eigentümer erfüllen und sie bestätigen.¹³⁹ Dabei ist es jedoch gerade die Kontrolle der ›Natur‹ und des ›Tiers‹, die es ermöglicht, es in dieser Weise zum Kulturgut zu machen.¹⁴⁰ Hier werden neue ›Natur‹verhältnisse sichtbar, die vermeintlich eine Nähe zu ›Natur‹phänomenen herstellen, dabei aber die lange etablierte und weiterhin implizite Herrschaft über dieselben ausblenden. Anhand des Schicksals der Protagonistin zeigt sich zudem, dass die Grenze zwischen ›Mensch‹ und ›Tier‹ sich gegenwärtig auch in die andere Richtung öffnen kann, indem diese zunehmend aus der Gesellschaft abgedrängt wird und eben dadurch einen Prozess der Animalisierung durchläuft. Solche Prozesse zeigen sich in der menschlichen Geschichte immer wieder dort, wo ›Menschen‹ die Zugehörigkeit zur menschlichen Gemeinschaft abgesprochen wurde, weil sie das Animalische vermeintlich nicht rational beherrschen konnten.¹⁴¹ Der Text reflek-

weise größere Rechte beanspruchen als ein Embryo oder Fötus, ein schwer geschädigtes Neugeborenes oder mit Einschränkungen ein geistig behinderter Erwachsener. Diesen praktisch-ethischen Debatten kann ich hier nicht weiter nachgehen und verweise auf Körner, der verschiedene Begründungsansätze aufzeigt. Vgl. KÖRNER: 2017, 135 ff. Vgl. zu Singer ausführlich auch BODENBURG: 2012, 106 ff. Vgl. auch KOMPATSCHEK, SPANNRING u. SCHACHINGER: 2017, 108 ff., und BORGARDS: 2015, 1.

138 Vgl. auch KÖRNER: 2017, 130 ff., 187 und 199 ff.

139 Diese Entwicklung zeichnet Körner sehr ausführlich nach. So helfe das Tier in der Gegenwart, die soziale Bindungen und Einbindungen auflöst, dabei, die vier Grundängste des Menschen zu bewältigen: die Angst, nicht gesehen zu werden, die Angst, verlassen zu werden, die Angst, nichts bewirken zu können, und die Schuldangst. Vgl. ebd., 84 ff.

140 Darauf geht auch Berger in seinem bekannten Aufsatz »Warum sehen wir Tiere an?« ein. Er postuliert darin eine Verdrängung des realen Tiers, dem der Mensch nur noch in institutionalisierten Verhältnissen, beispielsweise im Zoo oder in Form von Bildern, begegnet, die als Phantasietiere oder Spielzeuge gerade die Welt der Kinder bevölkern. Vgl. BERGER: 2003, 24 ff.

141 Die Zuschreibung der Animalität an marginalisierte und unterdrückte Gruppen ist ein häufiger Topos und wurde auch eingesetzt, um die westliche Subjektivität zu schützen und das Machtgefüge des Imperialismus aufrechtzuerhalten. In Szene gesetzt wurde damit eine Kette der Wesen mit dem weißen Mann an der Spitze. So wurden beispielsweise Frauen und Sklaven, die gemäß den Vorstellungen der Aufklärung das Animalische, ihre Körperlichkeit und Naturnähe nicht in gleichem Maße rational beherrschen konnten, dem männlichen Subjekt unterworfen. Vgl. dazu ROHMAN: 2009, 29.

tiert die ›Natur‹-thematik somit auch im Zusammenhang mit sozialen Verortungen in der Gesellschaft. Er zeigt, wie sehr »Natural Imaginaries« eine Gesellschaft und ihren Umgang mit ›Natur‹ prägen, dass sie Verbindlichkeiten schaffen, aus denen die Protagonistin als Kritikerin und soziale Paria ausgeschlossen bleibt. Dies könnte eine Offenheit für die Konfiguration neuer ›Natur‹-verhältnisse bedeuten, ein Potenzial, das die Protagonistin des Romans nicht nutzt. Damit mündet der Roman in die offene Frage, wie sich nach der Ablösung humanistischer Denkkonzepte neue Denkweisen und auch Schreibweisen im Sinne eines ›Nature Writings‹ bilden können.

Einen philosophischen Grundton schlägt Peter Høegs Roman *Kvinden og Aben* (1996, dt. *Die Frau und der Affe* (1997)) an. Hier bringt ein vermeintlicher ›Affe‹, der als Motiv ein wichtiges Bezugstier menschlicher Identitätsverhandlungen darstellt, den städtischen Raum und eine Gruppe von Protagonist:innen durcheinander. Høegs Roman nimmt noch eingehender als Marion Poschmann auf einen zweiten hochkomplexen Aspekt menschlicher ›Natur‹-verhältnisse Bezug: das Verhältnis von ›Mensch‹ und ›Tier‹. Gegenwärtig sind es vor allem die Human-Animal Studies, die ›Mensch‹-›Tier‹-Beziehungen ins Blickfeld rücken und ihre vielfältige Geschichte erkunden. Kritisch hinterfragt wird dabei eine kategorische Trennung zwischen ›Mensch‹ und ›Tier‹. Eine solche postulierte der Philosoph René Descartes, auf den Høegs Roman vielfältig anspielt, indem er ›Menschen‹ ein vernünftiges Reflexionsvermögen und geistige Fähigkeiten zu-, ›Tieren‹ hingegen grundsätzlich absprach. Damit machte Descartes das ›Tier‹ zum Teil einer als mechanistisch gedachten natürlichen Objektwelt, die dem menschlichen Subjekt gegenübersteht, ihm aber niemals auf Augenhöhe begegnen kann.¹⁴² Neue Forschungen zeigen hingegen die Empfindungsfähigkeit, Lernkompetenzen und insgesamt die Potenziale der ›Tiere‹ auf, was dazu führt, dass sich die Frage nach dem Verhältnis zwischen ›Mensch‹ und ›Tier‹ neu stellt und »[...] die Anthropologische Differenz zumindest an Schärfe [verliert]«. ¹⁴³ Sichtbar wird hierbei auch die Agency der ›Tiere‹, ihre Eigendynamik im Zusammenspiel mit ›Menschen‹, wie reale ›Tiere‹ an der Konstitution von Wissens-

¹⁴² Dies hinterfragt ausführlich Derrida in seinem Essay »Das Tier, das ich also bin«.

¹⁴³ BORGARDS: 2015, I. Auch Überlegungen der Biosemiotik betonen, wie schon Darwin, die graduellen Unterschiede zwischen ›Mensch‹ und ›Tier‹, indem auch die ›Tiere‹ in Kommunikationszusammenhänge eingebunden sind, und sich innerhalb derselben sinnvolle Umwelten schaffen.

konfigurationen beteiligt sind und wie beispielsweise literarische Darstellungen von ›Tieren‹ auf die Wahrnehmung und den Umgang mit realen ›Tieren‹ einwirken.¹⁴⁴ Weiterhin ist von Bedeutung, dass ›Menschen‹ als physisch-körperliche Wesen selbst eine animalische Seite haben. Der Philosoph Giorgio Agamben spricht in diesem Zusammenhang von der ›anthropologischen Maschine‹ und stellt die Trennung zwischen Mensch und Tier als eine grundlegende metaphysisch-politische Operation dar, durch die der Mensch, und damit im Umkehrschluss auch das Tier, erst hergestellt werden. Die Grenze zwischen dem Animalischen und dem Humanen, zwischen Lebewesen und Logos, verlaufe als bewegliche Grenze im Menschen selbst. Der Mensch könne nur menschlich sein, wenn

er das ›anthropophore‹ Tier, das ihn trägt, transzendiert und verwandelt, nur, weil er gerade durch die negierende Tätigkeit fähig ist, seine eigene Animalität zu beherrschen und – eventuell – zu vernichten.¹⁴⁵

Vor diesem Hintergrund beginnt Høegs Text mit tradierten Kategoriebildungen zu spielen und diese zu problematisieren. Der vermeintliche ›Affe‹ entpuppt sich als Trickster-Figur, anhand derer anthropozentrische Kategorisierungen und Sichtweisen entlarvt und ausgestellt werden. Der Text inszeniert dabei einerseits, wie eine scheinbar abgegrenzte kulturell-zivilisierte Ebene vom Animalischen unterlaufen wird und dass gerade durch die Unterdrückung des Animalischen eine unbewusste Bedürfnisstruktur entsteht, die ›Menschen‹ manipulierbar macht. Zugleich wird jedoch deutlich, dass das spezifisch Humane tatsächlich erst durch eine Abgrenzung vom Animalischen entsteht, da es in der Freiheit, der Verantwortung und Möglichkeit besteht, das eigene Leben selbst zu gestalten. Auch Høeg macht somit deutlich, dass eine Auflösung menschlicher Subjektivität und anthropozentrischer Perspektiven nicht unproblematisch ist. Stattdessen muss es um eine Neudefinition des Humanen im Zusammenspiel mit dem Animalischen gehen.

Auf den Begriff der menschlichen Verantwortung zielt auch Marcel Beyers Roman *Kaltenburg* (2008) ab, und macht dabei ebenfalls deutlich, dass die Trennung zwischen ›Mensch‹ und ›Tier‹, die anthropologische Differenz, sinnvoll ist und nicht aufgehoben werden sollte, selbst wenn die Form der konkreten Grenzziehungen und auch der Umgang mit

¹⁴⁴ Vgl. dazu die Anmerkungen in der Einleitung und einfühend BORGARDS: 2012 sowie KOMPATSCHER, SPANNRING u. SCHACHINGER: 2017.

¹⁴⁵ AGAMBEN: 2003, 21 f. Vgl. zu Agambens Theorie auch BODENBURG: 2012, 71 ff.

nicht-menschlichen Lebewesen genau zu reflektieren sind. Beyers Roman bezieht sich dabei auf die konkrete Historie und verknüpft eine Erinnerungspoetik an die Zeit des Nationalsozialismus mit einer ›Tier‹poetik, indem er gleichsam »durch Vögel« über menschliche Geschichte erzählt. Damit wird eine Annäherung inszeniert, die aber zugleich ihre Grenzen findet in dem, was den Roman selbst ausmacht: der Sprache. Diese wird zum grundlegenden Merkmal der Differenz zwischen ›Mensch‹ und ›Tier‹, und zwar nicht als Zeichensystem an sich, solche Zeichensysteme finden sich auch in der ›Tier‹welt, sondern durch ihre Möglichkeit zu Abstraktion, die den Bezug zur Umgebung unterbricht und eigene mentale Repräsentationen derselben schafft. Diese ermöglichen erst Phänomene wie die Erinnerung und das Erzählen der eigene(n) Geschichte(n), die wiederum die praktische Gestaltung von Kulturräumen beeinflussen.¹⁴⁶ Die Literaturwissenschaftlerin Julia Bodenburt sieht den ›Menschen‹ daher als »storytelling animal«, der eben in dieser Eigenschaft eine ungeheure Kapazität aufweist, Lebenswelten zu bestimmen. Das ›Tier‹ selbst fungiert in diesen Erzählungen vielfach als Bezugspunkt, als Gegenüber und Projektionsfläche, anhand derer der ›Mensch‹ Ähnlichkeiten und Differenzen thematisiert, es ist Identifikationsmedium und Erkenntnisvehikel.¹⁴⁷ Bodenburt spricht von Tier-Narrativen als Texten, in denen das Tiermotiv auftaucht als »das Andere des Menschen, das er benötigt, um sich erzählend zu erschaffen.«¹⁴⁸ Ulrike Vedder und Jürgen Scheuer schreiben von einer

Produktion und Organisation des menschlichen Wissens von sich selbst aus der Begegnung mit dem Tier und der daraus konstruierten gemeinsamen oder divergierenden Natur der trieb-, erinnerungs- und urteils gesteuerten Lebewesen.¹⁴⁹

Die Grenze zwischen ›Mensch‹ und ›Tier‹ entpuppt sich dabei als ein schmaler und schwankender Grat, den der ›Mensch‹ immer wieder neu konfiguriert, indem er vom Menschlichen und Animalischen erzählt und vor diesem Hintergrund die eigenen Selbst- und Fremdbilder entwirft.¹⁵⁰ Dies nutzt der Text von Marcel Beyer, um über die ›Tiere‹ menschliche

¹⁴⁶ BODENBURG: 2012, 39.

¹⁴⁷ Vgl. dazu ebd., 40 und 397, und auch SCHEUER u. VEDDER: 2015, 18.

¹⁴⁸ BODENBURG: 2012, 42.

¹⁴⁹ SCHEUER u. VEDDER: 2015, 10.

¹⁵⁰ Davon geht auch Körner aus, vgl. KÖRNER: 2017, 197 ff.

Geschichte(n) zu erzählen. Die jeweiligen ›Tier‹verhältnisse der Protagonisten, die an historische Persönlichkeiten wie Konrad Lorenz angelehnt sind, werden spiegelbildlich lesbar auf ihren Umgang mit der eigenen Vergangenheit und historischen Verantwortung während des Nationalsozialismus hin. Deutlich wird dabei, welche Konsequenzen es hat, wenn das selbstbewusst-verantwortliche Subjekt verabschiedet wird und der ›Mensch‹ sich als instinktiv-animalisches Wesen in einem ›Natur‹raum versteht. Beyers Text reflektiert kritisch die Grenzen dieser Bewegung, die den ›Menschen‹ als ethisches Wesen verschwinden lässt, und spielt dabei nicht zuletzt auf literarische Traditionen während und nach dem Zweiten Weltkrieg an. Auch dieser Text zeigt sich somit eher als anthropologisches, denn als ›Tier‹narrativ im klassischen Sinne. Eine Hierarchie bleibt insofern enthalten, als ›Tiere‹ sich nicht selbst innerhalb der menschlichen Sinnbildungen sprachlich artikulieren können. Roland Borgards unterscheidet in Bezug auf literarische Texte zwischen semiotischen Tieren, »die in Texten ausschließlich als Zeichen, als Träger von Bedeutungen erscheinen« und diegetischen Tieren, »die auch als Lebewesen, als fassbare Elemente der erzählten Welt auftauchen. [...] Semiotische Tiere bedeuten; diegetische Tiere leben.«¹⁵¹ Beide ›Arten‹ von ›Tieren‹ sind aber Teile der Erzählung und erscheinen in einem menschlich perspektivierten Sinnkontext. So bemerkt Borgards weiter, dass Tiere immer Lebewesen und Zeichen zugleich seien, »in der Welt wie in der Literatur«.¹⁵² Gefragt wird daher anhand dieses Textes auch danach, ob es dem ›Menschen‹ überhaupt möglich ist, das ›Tier‹ innerhalb seiner kulturellen Konfigurationen, die er nicht hintergehen kann, in seiner Eigendynamik sichtbar zu machen und es als Interaktionspartner ernstzunehmen.¹⁵³

¹⁵¹ BORGARDS: 2012, 89.

¹⁵² Ebd., 105.

¹⁵³ So beschreibt Donna Haraway in ihrem Buch *Unruhig werden* ein faszinierendes Zusammenspiel zwischen ›Menschen‹ und Brieftauben in einem Projekt zur Untersuchung der Luftverschmutzung. Deutlich macht sie dabei, dass die Tauben, die ihnen eigenen Fähigkeiten in das Projekt eingebracht haben und die eingesetzten Techniken so entwickelt wurden, dass Mensch und Tier in diesem Projekt tatsächlich zusammenspielen. Haraway schreibt: »Aber vor dem Projekt PigeonBlog sind Wettkampftauben noch nie dazu eingeladen worden, all ihr Erbe einzubringen und sich mit einem Ensemble von KunstaktivistInnen zusammenzutun. [...] Die Frage war: Was ist nötig, um eine Kooperation mit den Vögeln und ihren Leuten herzustellen, und welche Art der Zuwendung und der Verantwortlichkeit kann eine solche Art der Zusammenarbeit herbeiführen? Wer würde wen wozu befähigen?« (HARAWAY: 2018, 34 f.). Zugleich sind es jedoch ›Menschen‹, die das Projekt letztlich gestalten und konfigurieren, so dass genau zu fra-

Ein Weiterdenken zur Thematik der Versprachlichung von ›Natur‹-phänomenen bietet der zuletzt betrachtete Roman *Om mørke* (2013) von Josefine Klougart an. Er stellt zudem einen Aspekt in den Mittelpunkt, der menschliche ›Natur‹-verhältnisse wesentlich konfiguriert: den Umgang mit dem Tod – das Verhältnis zwischen der prozesshaften Materie, in die der ›Mensch‹ durch seinen Körper eingebunden ist, und seiner Gedankenwelt, die ihm ein gewisses Überdauern sichert. Dass ›Menschen‹ sich wesentlich stärker als ›Tiere‹ reflexiv auf das eigene Dasein beziehen können, zieht eine bewusste Auseinandersetzung mit der eigenen Sterblichkeit nach sich.¹⁵⁴ Das Bewusstsein für die Vergänglichkeit und die eigene Endlichkeit sowie der Umgang damit zeigen sich somit als anthropologische Grundkonstanten. Gerade hieraus ergibt sich ein wichtiges *Movens* für das Erschaffen kultureller Welten, die ›Menschen‹ vor ›Natur‹-gewalten schützen.¹⁵⁵ Grundlegend ist dabei eine doppelte Bewegung: Die Abwehr und der Versuch der Bewältigung der eigenen Sterblichkeit bedingen das Streben nach einer Unterwerfung und Kontrolle von ›Natur‹, die menschliche ›Kulturen‹, und insbesondere die westliche Kultur in ihrer spezifischen Form, erst hervorgebracht haben. Zugleich entsteht dadurch jedoch das Gefühl einer Entfremdung, eines Daseins in einem

gen ist, ob es sich hier um eine tatsächliche Partnerschaft oder aber um eine, wenngleich tiersensible, anthropozentrisch konfigurierte Nutzung der ›Tiere‹ handelt.

¹⁵⁴ Vgl. dazu BIHRER, FRANKE-SCHWENK u. STEIN: 2016, 9. Der Philosoph Werner Becker geht davon aus, dass das Wissen um das eigene Sterben eng mit dem Bewusstsein für die eigene Individualität gekoppelt ist, das gerade nicht zur animalischen Ausstattung gehört, sondern sich evolutiv entwickelt hat. Als wichtigen Hinweis sieht Becker hier die Bestattungsriten. So zeigen auch Tiere angesichts eines gestorbenen Artgenossen durchaus ›Trauer‹ und versuchen, diesen wieder ›aufzuwecken‹, bis sie die Vergeblichkeit dessen erkennen und sich abwenden. Daraus schließt Becker, dass die Tiere den Tod an sich offenbar nicht verstehen und ihn vor allem nicht als Geschehen antizipieren, das sie irgendwann selbst betreffen wird, weil sie kein ausgeprägtes Wissen vom Zukünftigen haben. Auch Kinder müssen daher das Wissen um den Tod ebenso wie ein Zeitempfinden erst erwerben. Vgl. dazu ausführlich BECKER: 2000, 16 ff. Er zahle, so Becker weiter, einen hohen Preis für sein Individualitätbewusstsein, der in der lebenslangen »Furcht vor existenzieller Vernichtung und totaler Isolation« besteht. Vgl. dazu ausführlich ebd., 25.

¹⁵⁵ BIHRER, FRANKE-SCHWENK u. STEIN: 2016, 15. Der Germanist Hans Graubner betrachtet die Herausforderung der Endlichkeit sogar als so zentral, dass alle »individuelle Lebensarbeit und unsere gesellschaftliche Kulturarbeit [...] wesentlich darin [bestehen], einerseits dieses Wissen [um die eigene Endlichkeit, D.L.] zu begrenzen, zu bewältigen, womöglich zu vergessen, andererseits, es zu bedenken, zu verstehen und Deutungsmuster zu finden, in denen es aufgehoben und als sinnvoll erlebt werden kann.« (GRAUBNER: 2003, 583 f.).

kulturell-künstlichen Zusammenhang, das immer wieder eine massive Sehnsucht nach ›Natur‹- bzw. Lebensnähe auslöst. Diese paradoxe Struktur prägt auch die Gegenwart.¹⁵⁶ Dies führt dazu, dass der ›Mensch‹ sich, anders als es das zumindest in den Geisteswissenschaften und in der Politik so wirkmächtige ›ökologische Narrativ‹ nahelegt, eben nicht neu in den ›Natur‹zusammenhang integriert, sondern heute mehr denn je versucht, die eigenen Verletzlichkeiten in der Allianz mit der Technik zu überwinden und sich selbst als Individuum, sei es durch Fortpflanzung oder Verlängerung des eigenen Lebens, Dauer zu verleihen. Auffällig ist, dass gerade in (tiefen)ökologischen Konzeptionen, die ›Menschen‹ neu in den ›Natur‹zusammenhang integrieren wollen, die Angst vor dem Sterben gar nicht thematisiert wird und eine explizite Auseinandersetzung mit der konkreten Sterblichkeit des individuellen ›Menschen‹, und wie künftig mit dieser umzugehen wäre, fehlt.¹⁵⁷ An dieser Stelle zeigt sich aus

¹⁵⁶ Im gegenwärtigen Trend zu einer Aussöhnung mit der ›Natur‹, ihrer Schönheit und Harmonie in Life-Style-Magazinen, ihrer Vermenschlichung in Sachbüchern wie jenen von Peter Wohlleben und auch in der Stilisierung des eigenen Körpers stecken Erlösungsphantasien, die den ›Menschen‹ vom Wissen um die ›unschöne‹ ›Natur‹, in der er sterben wird, zumindest temporär befreien sollen. Darauf wäre natürlich wesentlich differenzierter einzugehen. In den Büchern von Förster Peter Wohlleben, *Das geheime Leben der Bäume* (2015) sowie *Das Seelenleben der Tiere* (2016), die sehr lange auf den Spiegel-Bestsellerlisten standen, erscheint die Natur als sozial menschlich, die Rede ist von Baum-Eltern und Kindern, von Kommunikationsnetzen usw., was heißt, dass sozial-kulturelle Kategorien auf die natürliche Welt übertragen werden. Solche Entgrenzungen sind spannend, zugleich aber, wie bereits skizziert, in ihren Konsequenzen zu diskutieren. Zugleich inszenieren Magazine wie *Flow* oder auch *Hygge* eine beschauliche Naturnähe, die sich in reines Wohlbefinden in der Natur hineinzuflüchten versucht. Vgl. dazu ausführlicher HENNINGSSEN: 2017. Der Körper selbst erscheint hierbei als neues Heiligtum, das entsprechend gepflegt, optimiert und geschützt wird. Vgl. hierzu einen *Zeit*-Titel zur »Anbetung des Körpers« der feststellt: »Früher diente der Leib der Feldarbeit und dem Krieg. Heute ist er Tempel der Sinnstiftung.« (Titelseite in: *Die Zeit* 2017: 29). Diese ›Pflege‹ und Erhaltung des Körpers im Zusammenhang mit dem Tod wäre näher zu untersuchen, so wehren sich auch bestimmte Bestattungsriten, wie die Mumifizierung, gegen eine solche Vergänglichkeit des Leiblichen, da versucht wird, es in eine Dauerhaftigkeit zu verwandeln. Vgl. dazu ausführlicher MACHO: 2000, III. Die Erforschung in Bezug auf die Möglichkeiten, das eigene Leben zu verlängern und die eigene Fortpflanzung zu steuern, schreitet nicht nur stetig und vielversprechend voran, sondern wird bereits praktisch umgesetzt. Vgl. hierzu BAHNSEN: 2017 sowie DORN: 2016.

¹⁵⁷ Hierin sehe ich eine zentrale Schwäche von Mortons Konzepten, die ansonsten durchaus schlüssig sind. So erscheint die Auflösung zu harmonistischer und geschöner Bilder zwar sinnvoll, zugleich kann sich damit jedoch eine Verzweiflung angesichts der eigenen Sterblichkeit, Verletzlichkeit und Sinnlosigkeit einstellen, die für die menschliche Existenz problematisch werden kann, was Morton nicht ausreichend berücksichtigt. Donna Haraway spricht in *Unruhig bleiben* zwar generell von einem guten Leben und

meiner Sicht eine entscheidende Grenze ökologischer Konzeptionen: Zwar kann die freiwillige Integration in den ›Natur‹-zusammenhang als solche problemlos gedacht werden, zugleich formiert sich jedoch praktisch ein innerer Widerstand, indem physisches Überleben für den Menschen letztlich auch heißt, die eigenen Möglichkeiten der Abgrenzung so weit wie irgend möglich auszuschöpfen. Von hier aus formieren sich die utopischen Sehnsüchte, einer schönen ›Natur‹ wieder nahe sein zu wollen, im gleichzeitigen (Unter)Bewusstsein, eine dekonstruktive und sinnlose ›Natur‹, der wir absolut angehören würden, nicht wirklich ertragen zu können (oder zu wollen). Sehr treffend drückt dies die Autorin Brigitte Kronauer aus. Sie spricht vom

Dilemma unserer menschlichen Natur, das uns immer zusetzt, wenn wir uns [...] um möglichst unbegrenzte Öffnung gegenüber der Welt bemühen und zugleich verlangen, von einem Gedankengebäude witterungsbeständig gegen das unerträgliche Bombardement der Zufälligkeiten zwar geschützt, jedoch darin nicht eingesperrt zu sein.¹⁵⁸

Die Folge ist ein Szenario der ästhetischen Überblendung und Harmonisierung von ›Natur‹(phänomenen), nicht zuletzt in der Forschungsrichtung des Ecocriticism. Dies weist den Umgang mit der eigenen Endlichkeit als Schlüsselpunkt aus, wenn es um den Neuentwurf von ›Natur‹- und anthropologischen Konzeptionen geht.¹⁵⁹ Nicht überraschend fordert deshalb Rosi Braidotti in ihren Konzepten einer posthumanen, feministischen Theorie einen neuen Umgang mit dem Tod, der diesen als Ereignis in einem größeren Lebenszusammenhang akzeptiert und integriert.¹⁶⁰ Einer solchen Integration widersetzt sich der Text von Josefine Klougart allerdings. Er zeigt vielmehr eine grundsätzliche Unversöhnlichkeit an, indem der Tod als Phänomen diffus bleibt: Er wird als etwas ›Fremdes‹ erfahren, das zwar zum menschlichen Leben gehört, aber weder wirklich

Sterben, führt aber ebenfalls nicht näher aus, wie sich der ›Mensch‹ mit seinem eigenen Sterben aussöhnen kann.

¹⁵⁸ KRONAUER: 2015, 94.

¹⁵⁹ Das betrifft auch die Konfiguration von ›Natur‹ an sich, weil ›Natur‹ per definitionem auf einen Gesamtzusammenhang des Lebens abzielen kann, zugleich aber ein sehr spezifisches, abstraktes Konstrukt ist, das dem Lebendigen selbst gegenübersteht. Dies wäre wesentlich genauer zu erörtern, weil auch die Begriffe ›des Lebens‹ und ›des Lebendigen‹ selbst ausgesprochen voraussetzungsreich ist. Vgl. dazu ausführlicher u.a. BRÜCKNER, PREIß u. SCHNYDER: 2016, 11 ff., und auch HALSE: 2013, 203 f.

¹⁶⁰ BRAIDOTTI: 2014, 133 ff.

verstanden, noch kontrolliert oder sinnvoll integriert werden kann.¹⁶¹ Gerade in dieser Anerkennung ergibt sich bei Klougart eine neue Dialektik: ›Menschen‹ zeichnen sich dadurch aus, dass sie innerhalb der prozesshaften Veränderlichkeit des Lebendigen eine Art abstrakte Kontinuität schaffen und ihre eigene(n) Geschichte(n) schreiben. Zugleich werden ihnen jedoch die Begrenzungen dieses Vorhabens und die Vergänglichkeit der eigenen Sinnkonstruktionen immer wieder gegenwärtig

durch die Erfahrung von biologischen Prozessen wie Krankheit und Altern oder eben durch lebensweltliche Erfahrungen der Begrenztheit von sozialen, politischen, räumlichen Gegebenheiten und der Sterblichkeit des Menschen an sich.¹⁶²

Diese Grundbedingung sprachlich zu fassen und durchzuarbeiten ist zentraler Aspekt des Romans. Im Mittelpunkt steht dabei die Frage nach den Möglichkeiten des ›Menschen‹, eigene Geschichte(n) zu schaffen, die sich dem ›Natur‹raum zwar partiell, aber nicht total entziehen und das prozesshafte Moment des Lebendigen integrieren. Stärker als in den anderen Texten zeigen sich dabei auch neue Ansätze eines ›Nature Writing‹, die ebenfalls herausgearbeitet werden sollen. Abschließend werden noch einmal die Möglichkeiten für eine (Neu)konfiguration gegenwärtiger ›Natur‹verhältnisse erörtert.

Methodisch basiert diese Arbeit wesentlich auf genauen und ausführlichen Textanalysen. Sie ist dabei inspiriert von den Überlegungen Rita Felskis zum Umgang mit literarischen Texten. In *The limits of critique* sieht Felski eine analytisch-dekonstruierende textkritische Methode, die im wissenschaftlichen Bereich vielfach etabliert ist, als zu einseitig an. Vielmehr schlägt sie vor, den Text selbst als ›Akteur‹ zu betrachten. Er bildet eine eigenständige Sprachformation, die sowohl Bedeutung als auch Struk-

¹⁶¹ Der Kulturwissenschaftler Thomas Macho spricht in diesem Zusammenhang von einer Erkenntnisgrenze des Todes, der weder eine hermeneutische Annäherung noch eine teilnehmende Beobachtung gestatte, und außerhalb jeder Norm, Wahrnehmung und Darstellung steht und damit seine Opazität behält. (MACHO: 2000, 91). Vgl. dazu auch RENTSCH: 2016, 35 f. Er bezieht sich hier auf Platon, der auf das radikale Nichtwissen im Zusammenhang mit dem Tod aufmerksam macht. So ist nicht einmal klar, ob der Tod wirklich eine Bedrohung oder aber ein hohes Gut für den Menschen ist.

¹⁶² BIHRER, FRANKE-SCHWENK u. STEIN: 2016, 30 f. Die Autor:innen verweisen hier darauf, dass der Mensch die Endlichkeit nicht nur durch die eigene Sterblichkeit erfährt, sondern auch als Begrenztheit im Sinne von Knappheit, was sich auf die natürlichen Ressourcen und die ökologische Problematik beziehen lässt, sowie im Zusammenhang mit Transformationen innerhalb der Gesellschaft. Vgl. dazu ausführlich ebd., 9 ff.

tur umfasst und in komplexen Netzwerken und Bezügen steht. Die wissenschaftliche Lektüre des Textes ist somit nicht mehr ausschließlich geleitet von dem Ziel, diesen umfassend zu begreifen und/oder im Hinblick auf Aussagen für bestimmte Theoriekonzeptionen hin zu überprüfen, sondern wird als Begegnung verstanden. In einem komplexen Prozess und wechselseitigen Dialog mit den Leser:innen, welcher deren kognitiv-kritisches Vermögen ebenso einschließt wie Imaginationsfähigkeit, Vorerfahrungen und auch affektive Betroffenheit, wird der Text ergründet. Er wird damit zum Ko-Akteur, der Dinge geschehen lässt und daran beteiligt ist, eine bestimmte Wissenskonfiguration zu entwerfen. Aufgabe der Literaturwissenschaft ist es, das ästhetische und persönliche Bewegt- und Berührtsein und sein Zustandekommen zu reflektieren, was in einem situierten und verkörperten Wissen eher als in einem vermeintlich objektiv-analytischen Zugang mündet.¹⁶³ In diesem Sinne verstehe ich literaturwissenschaftliche Arbeit als eine Erkundung von ›Denkgebäuden‹ und Sprachräumen, die die Texte entwerfen, als ein Aufzeigen von Spuren und Konzepten, die als spezifische aus meinem eigenen Erfahrungshorizont und der eigenen Situierung hervorgehen. Mein Zugang ist von literaturwissenschaftlichen Arbeitsmethoden geprägt, aber ebenso von meinen eigenen, sehr persönlichen Fragen an die Texte und das Leben selbst. Einem beherrschenden Gestus der Objektivität soll das Nachspüren, das Sich-Vertiefen in Textstrukturen gegenübergestellt werden – ein Denken mit den Texten, nicht über sie, ein Denken, das Begegnung schafft – auch indem es verschiedene Aspekte und Anregungen zum eigenen Weiterdenken eher aufzeigt als klare, fertige Argumentationslinien.

Auf der Rezeptionsebene weist dieser Gestus, der ein objektivierendes und distanzierendes wissenschaftliches Vorgehen in Frage stellt und stattdessen die Bezüglichkeit und Interaktion betont, unmittelbare Parallelen zu den Problematiken auf, die sich in Bezug auf ›Natur‹verhältnisse ergeben.¹⁶⁴ Auch hier stellt sich die Frage nach den Weltbegegnungen des wissenschaftlichen Subjekts, der Art und Weisen, wie es Sinn produziert im Zusammenspiel mit dem ›Anderen‹ und wie diese Begegnungen ein gemeinsames kreatives Schaffen ermöglichen oder verhindern. So sind

¹⁶³ Vgl. dazu ausführlich FELSKI: 2015, 162 ff.

¹⁶⁴ Ein solches Zusammenspiel von thematisch-inhaltlicher, sprachlich-formaler und Rezeptionsebene im Hinblick auf eine Neukonfiguration von ›Natur‹konzeptionen zeigt sich insbesondere bei den Texten von Høeg und Klougart. Sie werden dort ausführlich erörtert.

die Konzepte Felskis wesentlich inspiriert von den Netzwerk-Theorien Bruno Latours. Ebenso zeigt sich eine enge Verbindung zu Donna Haraways Überlegungen, die die Bedeutung des Spiels, der Kreativität und Spekulation, nicht zuletzt auch der Intuition, für das Etablieren anderer ›Natur‹-verhältnisse skizziert, ebenso wie die Einsicht in ein situiertes Wissen. So führt Donna Haraway in einem Interview aus, dass Wissenschaft auch davon handle, sich um etwas zu kümmern, zu sorgen («care about») und gerade dadurch Verbindungen zur Welt einzugehen und Wissen zu kreieren.¹⁶⁵ Gerade in dieser Herangehensweise liegt ein Ansatzpunkt für den Beitrag literarischer Texte und der Literaturwissenschaft zu einer Neukonfiguration von ›Natur‹wissen und -verhältnissen begründet: in einer (Für)Sorge, einem offenen Erkunden der Verbindungslinien und eines (literarischen) Weltausschnitts. Dieses Vorgehen mündet nicht mehr in einen Überblick oder strukturiert das Handeln im umfassenden Sinne neu, indem es bessere ›Lösungen‹ findet, sondern trägt vielmehr zur Ausdifferenzierung des Wissens bei.¹⁶⁶ So sagt auch die Autorin Josefine Klougart zu der Frage, ob Literatur konkrete gesellschaftliche Probleme lösen kann und soll:

Den skal nuancere vores opfattelse af verden og derigennem føre til en bedre løsning af de konkrete samfundsmæssige problemer. Kunsten når længst som fri grundforskning.¹⁶⁷

[Sie soll unsere Sichtweise auf die Welt nuancieren und dadurch zu einer besseren Lösung konkreter gesellschaftlicher Probleme beitragen. Die Kunst erreicht am meisten als freie Grundlagenforschung.]

Um eine solche phänomenologisch inspirierte Grundlagenforschung in Zusammenarbeit mit den Texten geht es mir in dieser Arbeit – eher als um spezifische politische Botschaften, auch wenn ich selbstverständlich hoffe, dass die nachfolgenden Überlegungen zu sinnvollen Neuperspektivierungen des ›Natur‹-›Mensch‹-Verhältnisses beitragen können und insbesondere das Fazit einen Ausblick geben soll, wie dies möglich sein könnte.

¹⁶⁵ Vgl. dazu SCHNEIDER: 2005, 115 f.

¹⁶⁶ Donna Haraway entwickelt in diesem Zusammenhang das faszinierende Bild von Fadenspielen, die von Hand zu Hand weitergereicht werden und in diesem Prozess jeweils neue Konfigurationen und Verknüpfungslinien hervorbringen. Vgl. dazu HARAWAY: 2018, 52 ff.

¹⁶⁷ Interview in *Jyllands-Posten* (SCHÜTT-JENSEN: 2013).

Die Herangehensweise des offenen, aber themenzentrierten Dialogs spiegelt sich in meinem Umgang mit der Sekundärliteratur und theoretischen Konzepten. Auch hier steht ein Quer- und Zusammendenken im Vordergrund, das meinen eigenen Dialog mit den literarischen Texten bereichert – die Sekundärliteratur bildet somit einen ›Klangraum‹, der meine eigenen Überlegungen zu den literarischen Texten erweitert und perspektiviert hat. Dieses Vorgehen, das das Zusammenspiel mit den literarischen Texten vor jenes mit theoretischen Überlegungen stellt, hat den Nachteil, dass theoretische Kontexte teilweise nicht umfassend vertieft werden können, was einen noch genaueren Blick auf einzelne Aspekte zulassen würde.¹⁶⁸ Es hat jedoch den Vorteil einer weiteren Perspektive, eines umfassenderen Blicks, da sich innerhalb dieses ›Klangraums‹ neue Verknüpfungen und Ansatzpunkte ergeben. Ein weiterer wichtiger Aspekt ist, dass diese Arbeit gerade aufgrund ihrer anthropologischen Fragestellung, die in viele Bereiche ausspannt, Impulse von zahlreichen Forschungsfeldern empfangen muss. Ebenso ist davon auszugehen, dass meine Forschungsergebnisse, die spezifisch die ›Natur‹konzeptionen in den Blick nehmen, in diese Felder zurückgespielt werden können. Ein Beispiel hierfür ist meine Auseinandersetzung mit dem Konzept ›Heimat‹. Hier fällt auf, dass dieses zwar eng mit ›Natur‹ zusammenhängt, da der Wandel der ›Natur‹konzeptionen im 19. Jahrhundert eine wichtige, wenn nicht gar die entscheidende Voraussetzung, für die Entwicklung des Heimatgedankens darstellt, dies aber in der Sekundärliteratur gar nicht thematisiert wird. Die Einordnung des Heimat-Konzeptes in eine Geschichte der ›Natur‹verhältnisse würde es erlauben, in beiden Bereichen neue Aspekte aufzuzeigen und die Phänomene umfassender und genauer zu erklären. Ähnliches gilt für kulturwissenschaftliche Arbeiten zum Subjekt wie jene von Andreas Reckwitz, die ebenfalls von einer stärkeren Einbindung der Ideengeschichte von ›Natur‹ profitieren würden. Generell verorten lässt sich die Arbeit, wie oben schon ausgeführt, im Forschungsfeld des Ecocriticism, wenn man dieses in einem weiten Sinne versteht, der auch erkenntnistheoretische Zugänge einschließt. Auch hier werden aber – durch den Fokus auf die anthropologischen Fragestellun-

¹⁶⁸ Zugleich ist an dieser Stelle zu sagen, dass bestimmte theoretische Linien sich zeitgleich mit dieser Arbeit weiter ausdifferenziert und vertieft haben, dies gilt insbesondere für die Forschungen im Feld des Ecocriticism. Diese hätten bestimmte Vorgehensweisen beeinflusst und verändert, was zeigt, dass auch diese Arbeit selbst in einem dynamischen, intertextuellen Feld steht.

gen – verschiedene Ansätze innerhalb des Feldes ein- und zusammengebunden, wie beispielsweise der New Materialism im Kapitel zu Merete Pryds Helles Text und die Animal Studies im Abschnitt zum Verhältnis von ›Mensch‹ und ›Tier‹. Hier sind für mich insbesondere die Überlegungen von Roland Borgards sowie Julia Bodenburgs *Tier und Mensch* wichtig. Deutlich wird, dass die vorliegende Arbeit an diese Forschungsrichtungen anknüpft, ohne sich jedoch ganz in diese zu integrieren oder sie vertiefen zu können.

Eine große Rolle spielt für mich die ausführliche Auseinandersetzung mit der Ideengeschichte von ›Natur‹, hierzu wären zahlreiche Publikationen zu nennen, die an entsprechender Stelle in den Primärtextkapiteln aufgeführt werden. Ebenso bedeutsam sind die Arbeiten zur literarischen Anthropologie. Diese bemüht sich als Disziplin darum, die Konzepte des Menschen, gerade auch im Hinblick auf die Problematik seiner physisch-geistigen Verfasstheit, in den jeweiligen historischen Kontexten anhand literarischer Texte zu beleuchten. ›Natur‹konzeptionen spielen hier implizit eine große Rolle, die allerdings nur in wenigen Arbeiten explizit herausgearbeitet und erörtert wird.¹⁶⁹ Auch hier sind eigene Verknüpfungen zwischen der Ideengeschichte ›der Natur‹ und ›des Menschen‹ notwendig und gefordert, um erkennen zu können, wie die untersuchten Texte auf Traditionslinien Bezug nehmen und diese verändern und modifizieren. Ein weiteres wichtiges Feld ist die Auseinandersetzung mit den Begrifflichkeiten, einerseits dem ›Natur‹begriff – zu nennen sind hier die Studien von Jutta Weber, Bruno Latour, Philippe Descola, Michel Foucault und Timothy Morton – sowie andererseits dem Begriff des Subjekts: Hier sind Peter Zima und Andreas Reckwitz besonders hervorzuheben.¹⁷⁰ In der Arbeit zu beiden Begrifflichkeiten darf eine gendertheoretische Perspektivierung nicht fehlen, die natürlich auch in der Primärtextanalyse eine Rolle spielen wird. Hier sind unter anderen die Studien von Uta von Winterfeld und Silvia Pritsch zu nennen. Einbezogen werden auch, sofern die Texte dies erfordern, einzelne theoretische Ansätze. Das betrifft insbesondere den Text von Josefine Klougart, der sich sowohl mit der phänomenologischen Leibphilosophie Maurice Merleau-Pontys als auch den Überlegungen Hans Blumenbergs zur Metapher verknüpfen lässt.

169 Vgl. ausführlicher BENTHIEN: 2002. Einen ersten Überblick bietet KOŠENINA: 2010.

170 Vgl. WEBER: 2003, MORTON: 2016, FOUCAULT: 1971, LATOUR: 2001 sowie DESCOLA: 2011. Vgl. auch ZIMA: 2001, ders.: 2010 und RECKWITZ: 2006.

Alle weiteren Bezüge werden innerhalb der Arbeit in den einzelnen Kapiteln aufgeführt. Nicht umfassend berücksichtigt werden, wie bereits erwähnt, das weite Feld der Naturästhetik in seiner historischen Entwicklung und seinen gegenwärtigen Überlegungen¹⁷¹ sowie Umweltgeschichte und Umweltethik. Dies ergibt sich aus dem Fokus dieser Arbeit, der eher auf erkenntnistheoretische als auf handlungsorientierte Aspekte abzielt. Beides wird aber dort und in dem Umfang berücksichtigt, wie es mit den erkenntnistheoretischen Aspekten zusammenhängt.¹⁷² Damit sind Fragestellungen, Ausgangspunkte, Methodik ebenso wie die Verortung in den Forschungskontexten – meine eigene Situierung – skizziert, so dass ich die Leser:innen nunmehr einlade, mir auf die Erkundungsgänge in und mit den Primärtexten zu folgen.

¹⁷¹ Vgl. SEEL: 2001 sowie KEMPER: 2001.

¹⁷² Vgl. HENNIG: 2014, 21 ff, der hier auch Aspekte der Umweltgeschichte zuordnet, die ich eher unter einer Ideengeschichte geistiger Ordnungen von Natur fassen würde, z.B. das Konzept der Landschaft. Hier zeigt sich erneut die Schwierigkeit der Abgrenzung, weil beides – handlungspraktische Aspekte und Vorstellungswelten – letztlich untrennbar ineinandergreifen. Dennoch denke ich, dass die Umweltgeschichte im eigentlichen Sinne einen anderen Fokus hat, indem sie sich konkreten Naturraumnutzungen und auch der Umweltschutzbewegung widmet. Vgl. STOBBE: 2015, 148 f und KATHER: 2012.

2. Unsichere Wahrnehmungen – Merete Pryds Helle: *Vandpest* (1993)

Merete Pryds Helles Roman *Vandpest* (dt. *Wasserpest*) erschien 1993 in Dänemark.¹ Im Mittelpunkt steht eine Ballonfahrt, die das Ehepaar Beatrice und Malcolm unternimmt – er mit großem Enthusiasmus, sie gezeichnet von großer Ängstlichkeit. Nach kurzem Flug gelangen sie in eine Umgebung, in der die ›Natur‹ sich rasend schnell verändert: Eine Heide-landschaft erscheint plötzlich als Strand, die eben noch sichtbaren Palmen werden zu Birken in einer nördlichen Umgebung. Alles widerspricht den gewohnten Annahmen über ›Natur‹räume. In der mutierten Landschaft gewinnen die ›Menschen‹ weder Überblick noch Orientierung. Vielmehr zeigt sich der ›Natur‹zusammenhang als prozesshaftes und schöpferisches Geschehen, das die ›Menschen‹ übersteigt. Anhand dieses Szenarios stellt der Roman das Prekäre und Vorläufige menschlicher Weltbilder aus, die als realistisch und wirklichkeitsbezogen wahrgenommen werden, letztlich aber Konstruktionen sind, die die lebendige Umgebung nur rudimentär erfassen können. Einbezogen werden dabei auch philosophische Überlegungen zur menschlichen Erkenntnisfähigkeit und zum Verhältnis von Sinnlichkeit und Vernunft, namentlich jene von David Hume und René Descartes. Zugleich lässt sich der andere ›Natur‹raum als zerstörter und apokalyptischer lesen. Er ist ein Ort der Strafe und des Exils für die ›Menschen‹: Das Ehepaar Mikael und Agnes, das dort mit seiner Tochter Kate lebt, hat sich durch die Tötung von deren Zwillingschwester am Leben selbst vergriffen.² Dieses schlägt nun, so ein zweiter Interpretationsansatz, mit voller Wucht gegen die ›Menschen‹ zurück. Erkenntnistheoretische, ökologische und ethische Aspekte werden in diesem Roman geschickt verknüpft, wenn es darum geht, das menschliche ›Natur‹verhältnis neu zu verhandeln. Das Hinterfragen menschlicher Sinnzusammenhänge und der menschlichen Souveränität spiegelt auch die Form des Romans. *Vandpest* wird in der Forschung vielfach als

1 Die Autorin hatte bereits 1990 mit einer Novellensammlung, *Imod en anden ro*, und einem Roman, *Bogen*, debütiert. In der Zwischenzeit sind zahlreiche weitere Werke erschienen. Vgl. ØBERG u. TOFT: 1997, 109 f.; SINDØ: 2003, 64. Das Werk dieser Autorin ist von literaturwissenschaftlicher Seite bisher wenig erschlossen, erschienen sind nur einzelne Artikel sowie Interviews mit der Autorin.

2 Darauf werde ich später eingehen. Vgl. STJERNFELT: 2001, 288; MAI: 1994, 255; HANSEN: 2000, 47.

Punktroman gesehen, der große epische Zusammenhänge zugunsten einzelner Erzählfragmente auflöst. Diese stehen als mit Bedeutung aufgeladene Bruchstücke autonom für sich, sie sind aber auch Teil eines Gesamtzusammenhangs, den die Leser:innen selbst erschließen und konstruieren müssen.³ Der Roman setzt sich aus sieben Teilen zusammen, die jeweils unterschiedliche Erzählstimmen haben. Die von einer auktorial-beschreibenden Erzählinstanz präsentierten blitzlichtartigen und punktuellen Darstellungen der Charaktere (Teil 1), einer Landschaft (Teil 3) und der ›Menschen‹, die sich darin bewegen (Teil 4), sowie einer der Hauptfiguren (Teil 6), werden durchbrochen durch eine Ich-Erzählung der Figur Beatrice (Teil 2, 5 und 7). Diese Ich-Erzählung schildert – chronologisch und damit an klassische Erzählformen anschließend – die Geschichte von Beatrice und Malcolm. Sie versucht, einen eigenen sinnhaften Zusammenhang zu etablieren, der allerdings, formal und inhaltlich, in der übergeordneten auktorial-nüchternen Perspektive untergeht.⁴ Die Perspektive des menschlichen Individuums zeigt sich damit auch auf poetologischer Ebene als eine untergeordnete und temporäre, die sich in einen größeren Zusammenhang einfügt. In den Blick kommt das Dasein des ›Menschen‹ als solches sowie die Stellung, die er selbst und seine Erkenntniskraft in der Welt einnehmen.

Der Roman lässt sich einer Literaturströmung der 90er-Jahre in Dänemark zuordnen, die sich mit den philosophischen Fragen nach der Erkenntnis, der Verortung und den Existenzbedingungen des ›Menschen‹ in einer zunehmend vernetzten und komplexen Welt auseinandersetzt. Fibiger und Lütken sprechen von einer neuen Tendenz in der Literatur, die existenzielle und soziale Problemstellungen verhandelt, allerdings ohne dabei politische oder moralische Botschaften im traditionellen Sinne zu transportieren. Vielmehr gehe es um ein nüchternes Konstatieren und einen (selbst)ironischen Stil in dem Bewusstsein, die Welt und die Gesellschaft als Ganze nicht erfassen und beschreiben zu können. Dabei zeige sich eine Affinität zu neuen Erzählformen, die die Wahrnehmung

3 Vgl. ØBERG U. TOFT: 1997, III, und STIDSEN: 1999, 348 ff. Das Abstandnehmen vom epischen Zusammenhang des Romans ist eine allgemeine Tendenz in der dänischen Literatur zumindest in den frühen 90er-Jahren. Landbo spricht von einem Wiedereinführen der Geschichte, aber nicht als homogenem Zusammenhang, sondern als gebrochenes Mosaik von Erzählungen, die nebeneinander angeordnet und pluralistisch sind, ohne Metastimme (LANDBO: 1996, 5 f.).

4 Vgl. HANSEN: 2000, 53.

von Welt durch den ›Menschen‹ und ihre Vermittlung durch die Sprache und das Erzählen problematisieren.⁵ Das Verhältnis zu ›Natur‹ spielt in diesem Zusammenhang eine große Rolle. Zu nennen sind hier neben Pryds Helle insbesondere Autorinnen und Autoren wie Peter Høeg, Solvej Balle und Niels Lyngsø, deren Texte von einer neuen naturphilosophischen Richtung in den Wissenschaften beeinflusst wurden, wesentlich vertreten durch das *Center for Naturfilosofi og Videnskabsstudier* an der Universität Kopenhagen. Diese sogenannten ›Neuen Wissenschaften‹ hinterfragen die dualistischen Trennungen zwischen ›Natur‹ und Kultur, Körper und Geist sowie das Primat der Naturwissenschaften. Betont und gefordert wurde eine neue Perspektive, die die Vielfalt der Zugänge zu ›Natur‹ aufzeigt und die menschliche Kultur in einen größeren ›Natur‹-zusammenhang einbettet. Kennzeichnend für den dänischen Diskurs ist somit eine Zusammenbindung philosophischer, ökologischer und poetologischer Fragestellungen. Fibiger und Lütken bemerken hierzu:

Litteraturen fra begyndelsen af 90'erne og fremefter er derfor ikke optaget af den postmoderne leg med ordene, men af et ret beset klassisk projekt, der handler om krop og verden, om individualitet, om ensomhed, kærlighed osv. I høj grad finder den også modernistiske forfattere frem som inspirationskilder [...] og filosofisk kommer fænomenologi og eksistentialisme på programmet igen.⁶

[Die Literatur vom Beginn der 90er-Jahre und danach ist daher nicht mit einem postmodernen Spiel mit Worten beschäftigt, sondern, wenn man es richtig betrachtet, mit einem klassischen Projekt, das sich mit Körper und Welt, mit Individualität, mit Einsamkeit, Liebe usw. auseinandersetzt. In hohem Maße werden die modernistischen Verfasser zu Inspirationsquellen [...] und philosophisch werden Phänomenologie und Existenzialismus wieder aktuell.]

Deutlich gemacht wird hier die Anknüpfung an die Moderne, die nach dem radikalen Paradigmenwechsel, welchen die Veröffentlichung der Theorien Darwins nach sich zog, ebenfalls anthropologische Fragestellungen erörterte. Im Zusammenhang mit der ökologischen Krise, die einen Wandel der ›Natural Imaginaries‹ nach sich zieht, wird es erneut notwendig, das Handeln und Sein des ›Menschen‹ in der Welt an sich zu thematisieren. Das folgende Kapitel erörtert zunächst anhand der Inszenierung des mutierten ›Natur‹raums erkenntnistheoretische Fragestellungen

5 Vgl. FIBIGER u. LÜTKEN: 2006, 466. Den jungen Autoren wurde daher vorgeworfen, dass ihre Texte keine eigenen Werte mehr setzen, sondern vielmehr eine nüchterne, naturwissenschaftliche und formelle Perspektive einnehmen, die den Menschen als Objekt von außen betrachtet. Vgl. dazu ausführlicher STIDSEN: 1999, 348 f.

6 FIBIGER u. LÜTKEN: 2006, 441.

gen mit dem Fokus, wie ›Menschen‹ für sich sinnvolle Weltbilder schaffen können und müssen. Der zweite Abschnitt geht explizit auf anthropologische Aspekte und die Frage nach dem handlungsfähigen menschlichen Subjekt im Spannungsfeld zwischen Vernunft und Sinnlichkeit ein. Ergänzt wird dies durch Überlegungen zur poetologischen Verfahrensweise des Romans. Ziel ist das Nachdenken über die Frage, welche Bedeutung erkenntnistheoretische Aspekte für ein neues Verhältnis von ›Natur‹ und ›Mensch‹ haben.

2.1. Der andere ›Natur‹raum als poetische Schöpfung

Schon zu Beginn der ersten Erzählsequenz der Hauptfigur Beatrice fällt ihr ambivalentes Verhältnis zur Außenwelt auf. Sie ist kaum in der Lage, ihr Haus zu verlassen, spazieren geht sie nur in Begleitung ihres Mannes Malcolm. Das Festhalten seiner Hand erscheint als Ankerpunkt: »Malcolm knuger min hånd, mens vi går, og parken forholder sig helt stille, trækker knapt vejret, mens vi bevæger os på stierne.« (29)⁷ [Malcolm umklammert meine Hand, während wir gehen, und der Park verhält sich ganz still, holt kaum Luft, während wir uns auf den Pfaden bewegen. (27)].⁸ Auffällig ist an dieser Stelle die Personifizierung des Parks, der als eigenständiges Subjekt erscheint, das auch zu anderem Handeln in der Lage wäre. Dies erinnert an expressionistische Texte, die eine lebendige und eigendynamische ›Natur‹ inszenieren, welche dem ›Menschen‹ überlegen ist und ihn als Individuum vernichten kann.⁹ Auch die Dinge, die Beatrice umgeben, können offenbar jederzeit ein Eigenleben gewinnen:

7 Alle dänischen Textzitate aus PRYDS HELLE: 1993.

8 Alle deutschen Textzitate aus dies.: 2007.

9 In den Texten des Expressionismus erscheint der ›Natur‹raum nicht mehr als statischer und zeichenhafter Ort der Geborgenheit, sondern vielmehr als ein Ort der Unruhe mit einer lebendigen Eigendynamik. Er ist eine Gegenwelt zur Stadt und einer zunehmenden technischen Beherrschung von ›Natur‹, faszinierend als Sehnsuchtsort, der die Entfremdung des ›Menschen‹ durch die Kultur aufhebt, aber auch bedrohlich, indem er selbige vernichten kann. Das ›harmonische‹ ›Natur‹verhältnis des Bürgertums und auch der Romantik wird hier in der Imagination rückgängig gemacht, da mit einer wilden und eigenmächtigen ›Natur‹ der Dialog nicht mehr gelingt, sondern diese vielmehr, im Außen wie auch im ›Menschen‹ selbst, als unberechenbare Triebnatur zutage tritt. Dies verdankt sich auch den Theorien Darwins, die eine neue Sicht auf ›Natur‹ und den ›Menschen‹ nach sich ziehen. Bewegungen wie der Primitivismus, die Lebensreformbewegungen und auch vitalistische Strömungen stellen den Körper und die physische ›Natur‹ des ›Menschen‹ in den Mittelpunkt, welche ihn in seine Umwelt einbindet, nicht

Kosten og fejebakken er ting, der har et skab indrettet til sig. Jeg kan derimod fylde hele huset, gå gennem værelserne, sætte fødderne på trappetrinene. (30)

Der Besen und die Kehrschaufel sind Dinge, die einen Schrank für sich eingerichtet haben. Ich hingegen kann das ganze Haus füllen, durch die Zimmer gehen, die Füße auf die Treppenstufen setzen. (28)

Ein hierarchisches Verhältnis, das den ›Menschen‹ als bewegliches Element in einer weitgehend stabilen Umwelt inszeniert, muss hier eigens betont werden. Vielmehr erscheint die Umgebung selbst als äußerst beweglich und Beatrice als verunsicherte Figur, die stets nach Beständigkeit und Ordnung sucht:

Oktoberroser, oktoberregn, en hejre i søen, i parkens midte, hvor hortensiaerne falder af skrænterne og det stærke lys får os til at knibe øjnene sammen i det tidlige forår. Vi har en bænk, Malcolm og jeg, vendt bort fra søen og skrænterne, med front mod pinjeskoven. Gennem vinteren er kronerne på pinjetræerne grønne, kun sjældent hvide af sne. Pinjeskoven er også udsigten fra vinduet i mit værelse, indrammet af karmen og skodderne. (29)

Oktoberrosen, Oktoberregen, ein Reiher im See, in der Mitte des Parks, wo die Hortensien von den Böschungen fallen und das starke Licht uns die Augen in dem zeitigen Frühling zusammenkneifen läßt. Wir haben eine Bank, Malcolm und ich, vom See und den Böschungen ab-, dem Pinienwald zugewandt. Auch im Winter sind die grünen Kronen der Pinienbäume nur selten weiß von Schnee. Der Pinienwald ist auch die Aussicht vom Fenster in meinem Zimmer, eingerahmt vom Fensterbrett und den Fensterläden. (27)

Deutlich wird hier die dezidierte Abwendung von einem sich verändernden ›Natur‹raum und der bewusste Blick auf einen Ausschnitt, der sich dem Lauf der Jahreszeiten entzieht. Auch der Blick durch das Fenster symbolisiert den Versuch einer distanzierenden Rahmung: Die ›Natur‹phänomene werden gleichsam in das Bild einer Landschaft gebannt und damit der ästhetischen Perspektive des Subjekts unterworfen. Zugleich wird dieses Bild aber als prekäre Konstruktion ausgewiesen, die den eigentlichen Gegebenheiten nicht entspricht. Aus der Distanz heraus sind die Veränderungen im Detail und die kleinen Bewegungen des ›Natur‹raums nicht erfassbar.¹⁰ Eine Verunsicherung zeigt sich auch in Bezug auf die zeitliche und räumliche Verortung der Landschaft. So werden Herbst

mehr den Geist, der ›Mensch‹ und ›Natur‹ verbindet, wie es in der Romantik der Fall war. Vgl. dazu ausführlich HAUPT: 1983, 50 ff., sowie BERGNER: 1998, 31 und 55 ff.

¹⁰ Dies wird sich später noch als wichtig erweisen, so treten die Beweglichkeit und Unberechenbarkeit der mutierten ›Landschaft‹ gerade in einer detaillierten Nahsicht zutage. Vgl. dazu weiter unten.

und Frühling im obigen Zitat verschränkt. Stjernfelt verweist darauf, dass auf der Südhalbkugel das Frühjahr und der Oktober zusammenfallen. Gleichzeitig legen andere Elemente im Text eine eher nördliche Umgebung nahe.¹¹ Dies macht das Prekäre im Akt menschlicher Raumdeutungen schon deutlich. »Natur«-bilder erscheinen hier als Konstruktionen, die einer veränderlichen und dynamischen Wirklichkeit nicht gerecht werden. Darüber hinaus kennzeichnet Beatrices Wahrnehmung ein analytischer Röntgenblick, der die Dinge durchdringt und ihre innere Struktur sieht. Ausgeblendet werden dabei die Bildlichkeiten und Oberflächen, also die qualitativen Sinneseindrücke:

I mørket er bistaderne i haven grå, i lysere og mørkere nuancer, nærmest konturer. Der er tre bistader. Jeg maledede dem, før bierne blev sluppet ind. Det tørre træ sugede malingen til sig og trådte så igen frem med sit relief under farven. Jeg går om dagen og lader en finger glide langs træets farvede årer, mærker ruheden mod fingerspidserne. (35)

In der Dunkelheit sind die Bienenstöcke im Garten grau, in helleren und dunkleren Nuancen, beinahe nur Konturen. Es sind drei Bienenstöcke. Ich strich sie, ehe die Bienen hineingelassen wurden. Das trockene Holz saugte den Anstrich auf und trat dann wieder mit seinem Relief unter der Farbe hervor. Ich lasse tagsüber einen Finger an den gefärbten Masern entlang gleiten, fühle die Rauheit an den Fingerspitzen. (32 f.)

Die Farbigkeit kann jederzeit verschwinden und die Welt in ihrer Nacktheit und Vergänglichkeit, für die die bloße materielle Struktur des Holzes steht, erscheinen lassen. Diese Sichtweise schließt, wie ich später noch ausführen werde, an die Philosophie von René Descartes an, der dem sinnlichen Sinneseindruck im Zusammenhang mit der Welterkenntnis ebenfalls skeptisch gegenüberstand. Zugleich löst diese analytische Sicht auf die Dinge aber offenbar eine archaische Angst aus. Beatrice sieht dadurch überall eine Todesverfallenheit und das Vergängliche:

Jeg ser alting klart, og det er ikke noget rart syn. Jeg ser de forbipasserendes skeletter stramme under huden, ser horisonten som en kant til himlens afgrund. (31)

Ich sehe alles klar, und das ist kein angenehmer Anblick. Ich sehe die Skelette der Vorübergehenden unter der Haut spannen, sehe den Horizont wie einen Rand zum Abgrund des Himmels. (29)

Der Blick präsentiert sich vordergründig als naturwissenschaftlicher und nüchterner Röntgenblick. Die ästhetischen Bilder und Sinngebilde des

¹¹ Vgl. STJERNFELT: 2001, 292.

›Menschen‹ erscheinen vor diesem Hintergrund als bloße Illusion, als naive Konstruktion, die eher einer Beschwörung ähnelt, um die Abgründigkeit des Raumes zu überblenden und zu verdrängen. Zugleich wird in diesem vermeintlich ›naturwissenschaftlichen Blick‹ allerdings das Wissen um die Kugelgestalt der Erde ausgeblendet, so dass er selbst als subjektive Konstruktion erscheint. Es entsteht eine Lesart des Raumes, die den eigenen Sinneseindrücken, den materiell-physischen Erscheinungsbildern nicht traut, sondern diese vielmehr als flüchtige erkennt. Dies erschwert allerdings eine stabile Selbstverortung, eine Souveränität gegenüber der Räumlichkeit. Kulturelle Deutungen erscheinen somit als dünne Oberflächenschicht, die sich als prekäre über die Welt legt.

So zeigt sich, dass eine wilde ›Natur‹ offenbar jederzeit in die menschlichen Ordnungen ein- und diese aufbrechen kann. Beatrice wendet sich in ihrem ummauerten Garten gezielt den Bienen zu. Diese fungieren als Bild einer nützlichen, vernünftigen und heilsamen ›Natur‹, da Bienen ein geordnetes Staatswesen bilden und Honig produzieren.¹² Für Beatrice erscheinen sie zudem berechenbar – im Gegensatz zu den ›Tieren‹, die die Spalten der Gartenmauer bewohnen:

I stedet nærmer jeg mig bierne, der ikke kan finde på klæbrige at springe frem, eller med tung sort krop klistre til tøjet som dyrene i muren kan. (31)

Stattdessen nähere ich mich den Bienen, denen es nicht einfällt, klebrig hervorspringen, oder mit schweren schwarzen Körpern an der Kleidung zu kleben, wie es die Tiere in der Mauer können. (29)

Deutlich wird hier der Versuch des menschlichen Subjekts, sich von einer wilden und ungeordneten ›Natur‹ zu distanzieren, diese für sich zu ordnen und damit bewohnbare und beherrschbare Räume zu schaffen. Der Körper selbst erscheint als abgegrenzter, indem er von den ›Natur‹-phänomenen ferngehalten wird und nicht direkt mit ihnen in Berührung kommt. Allerdings betont der Text die Brüchigkeit solcher menschlichen

¹² Vgl. BUTZER u. JAKOB: 2012, 50 ff. In der Zeit von Hume, dessen Philosophie im Roman eine große Rolle spielt, waren die Bienen ein bekanntes Symbol, ein Zeichen von Vernunft, Gesellschaftsnutzen und aufgeklärtem Absolutismus. Vgl. MAI: 1994, 261 f. Øberg/Toft und Mai sprechen hier von einem Paradies von Brot und Honig, das aber zerbrechlich ist (ØBERG U. TOFT: 1997, 118; MAI: 1994, 261). Dieses Bewusstsein für Zerbrechlichkeit ist allerdings keine neue Einsicht bei Beatrice, wie Øberg und Toft denken, vielmehr ist diese von Beginn an eine zweifelnde Figur, wie ich im nächsten Abschnitt zeigen werde. Ich halte daher hier auch die heilende Qualität des Honigs als sinnlichen und süßen Stoff für wichtig, der die schmerzhaft Erfahrung der mutierten und unberechenbaren ›Natur‹ lindern soll.

Enklaven, was auch der Blick auf die Umgebung des Hauses zeigt. Es befindet sich in einem ländlichen Raum, den laut Beatrice eine tiefe Abgründigkeit kennzeichnet: »Man kan se horisonten herude på landet, jeg ville hellere bo i byen, hvor husene dækker for jordens kant.« (31 f.) [Man kann den Horizont hier draußen auf dem Land sehen, ich würde lieber in der Stadt wohnen, wo die Häuser den Rand der Erde verdecken. (29)]. Die Vorstellung vom Horizont als Rand der Welt aktualisiert antike Weltbilder, die hinter dem sichtbaren Raum Abgrund und Chaos imaginierten und ihn sich als Grenze der bewohnbaren Welt vorstellten.¹³ Auffällig ist die räumliche Staffelung: Das Haus liegt am Rande einer Kleinstadt, mit der es durch den Park verbunden ist. Vom kultivierten kleinstädtischen Raum erfolgt somit ein Übergang über die geordnete ›Natur‹ des Parks hin zu Haus und Garten, die als vergängliche Instanzen gekennzeichnet werden:¹⁴ Beide sind offenbar der Witterung ausgesetzt, die Farbe an Außenwand und Gartenmauer blättert ab und beständig fährt ein von Sand schwangerer »Wüstenwind« durch das Haus. Bang Nedergaard liest diesen als Hinweis auf die Vergänglichkeit der menschlichen Zeitalter.¹⁵ Das Haus erscheint damit als kleine und prekäre Instanz der Zivilisation in einem wesentlich größeren ›Naturraum‹.

In ihrem Garten hört Beatrice nicht nur die Bienen, sondern auch die Trommeln der Nachbarn, die als Baumeister von Konzerttrommeln ihre Instrumente ausprobieren:

Jeg har vænnet mig til lyden, jeg slår takten med foden. Stående i terrassedøren kan jeg lade hænderne glide gennem solskinet, fornemme lyset mellem fingre, varmen og farverne i lyset. Om sommeren blandes trommernes dunken med biernes summen, fuglefløjt, og lyden af frugter der sprækker, når de rammer jorden. Jeg er i et fængsel af lyde og lys. (34)

¹³ Vgl. KOSCHORKE: 1990, 13 ff.

¹⁴ Vertiefen ließen sich die Betrachtungen hier mit Überlegungen zum Haus als Ort, wie sie Gaston Bachelard beschreibt (BACHELARD: 2007, 30 ff.). Pryds Helle beschreibt in einem Interview das menschliche Bewusstsein als ein Haus mit vielen Zimmern. Vgl. dazu SINDØ: 2003, 54. Das Eingeschlossensein im Haus würde in diesem Fall als Eingeschlossensein Beatrices im eigenen Geist lesbar. Darauf werde ich im Abschnitt zu Beatrice zurückkommen. Auch Stjernfelt liest das nahsichtige, ästhetisierende und neurotische Interesse von Beatrice an Innenarchitektur und Gartenpflege als Reaktion auf die Erlebnisse und in Verbindung mit ihrer Angst vor der nächsten Expedition (STJERNFELT: 2001, 296).

¹⁵ Vgl. dazu ausführlich BANG NEDERGAARD: 2015, 175.

Ich habe mich an den Laut gewöhnt, ich schlage mit dem Fuß den Takt. In der Terrassentür stehend kann ich die Hände durch den Sonnenschein gleiten lassen, das Licht zwischen den Fingern, die Wärme und die Farben im Licht spüren. Im Sommer mischt sich das Hämmern der Trommeln mit dem Summen der Bienen, dem Vogelgezwitscher und dem Laut von platzenden Früchten, wenn sie auf die Erde treffen. Ich bin in einem Gefängnis aus Lauten und Licht. (31 f.)

Auffällig ist hier, dass sich das Ich der Übermacht der sinnlichen Eindrücke kaum entziehen kann, die sich gleichsam materialisieren und auf es einzustürzen scheinen. Dies verweist auf eine fundamentale Einbindung des ›Menschen‹ in den Raum durch die Sinne, die eine Abgrenzung, wie sie oben versucht wurde, unmöglich macht. Beatrice kann diese Eindrücke nicht in sinnvolle Muster ordnen, so dass die Trommeln aus ihrer Perspektive nicht als Kulturgut erscheinen, sondern vielmehr an Buschtrommeln und die Wildnis erinnern. Eine Assoziation ergibt sich an dieser Stelle zum Lebensbegriff des Vitalismus, dem das Leben als eine »nicht empirisch messbare, organische ›Totalität‹, die im Sinne eines dynamischen ›Lebensschwungs‹ die einzelnen Phänomene in ein allumfassendes ›Ganzes‹ integriert« erscheint.¹⁶ Es umfasst Zerstörung und Entstehung gleichermaßen und erhebt sich über die individuelle Existenz. Als unfassbarer Ursprung ist es durch ein stetiges Pulsieren gekennzeichnet, das unter anderem in den Rhythmen der ›Natur‹ für den ›Menschen‹ greifbar wird.¹⁷ Diese Rhythmen greift der Schlag der Trommeln implizit auf und verweist dadurch ebenfalls auf die Einbindung des ›Menschen‹ in größere Zusammenhänge und die Vergänglichkeit der individuellen Existenz.

Deutlich wird somit in Pryds Helles Text die Flüchtigkeit und das Prekäre menschlicher Ordnungen und Sinnbilder. Insbesondere die visuelle Wahrnehmung, die sich aus der Distanz heraus vollzieht, wird in Bezug auf ihre Fähigkeit befragt, reale Raumbilder für den ›Menschen‹ zu vermitteln. Zugleich erscheint es problematisch, sinnliche Raumeindrücke zu festen Mustern und Konstruktionen zu ordnen, die sich, auch im Falle, dass sie gelingen, als äußerst subjektive und rudimentäre erweisen. Der ›Mensch‹ erscheint damit gefangen in einem unmittelbaren sinnlichen Eingebundenseins in den Raum, dessen Eindrücke er ausdeuten muss, um eine Lesbarkeit des Raumes zu gewinnen. Gleichzeitig zeigen sich jedoch die Arbitrarität und das Prekäre solcher Sinnkonstruktionen,

¹⁶ SCHNEIDER: 2016, 186.

¹⁷ Vgl. EHLERS DAM: 2010, 53 ff.

die möglicherweise kein reales Bild der Umgebung vermitteln und damit eine Art falsche und illusorische Umwelt schaffen. Hinterfragt wird damit, inwiefern die Welt überhaupt als solche für den ›Menschen‹ lesbar wird und von ihm in erkennender und verstehender Weise durchdrungen und konzeptualisiert werden kann.

Gesteigert wird diese Erfahrung im Raum der mutierten ›Natur‹. Auch hier erscheint ein Haus, in diesem Falle das von Mikael und Agnes, als einzige menschliche Schutzzone, die allerdings klein ist:

– I starten, efter vi var kommet hertil, var vi frygtelig bange. Vi fandt huset, der stod, som om det lige var blevet forladt, og flyttede ind. Og det forandrer sig ikke. Men det vidste vi jo ikke i starten. Man kan heller ikke komme væk herfra, det er for farligt. Og hvad det er, der sker – det aner jeg ikke. (97)

Zu Beginn, nachdem wir hierher gekommen waren, hatten wir fürchterlich Angst. Wir fanden das Haus so vor, als ob es eben verlassen worden wäre, und zogen ein. Und das verändert sich nicht. Aber das wußten wir anfangs ja nicht. Man kann von hier auch nicht wegkommen, das ist zu gefährlich. Und was hier eigentlich geschieht – keine Ahnung. (92)

Dass der umgebende Raum menschlichen Sichtweisen und Sinnordnungen widersteht, zeigt sich schon in der Auflösung des Koordinatensystems von Raum und Zeit, also jenen Kategorien, die Kant als grundlegende Bedingung für die Möglichkeit der Welterfahrung und der vernünftigen Welterkenntnis ansah.¹⁸ Die erste Erzählsequenz, die den anderen Raum schildert, ist mit »en dag« (59) [ein Tag (55)]¹⁹ überschrieben, alle weiteren Sequenzen beziehen sich darauf, z.B. »næste dag« (61) [nächster Tag (57)], »4 dage senere« (63) [4 Tage später (59)]. Dies scheint eine Ordnung zu schaffen, die jedoch außerhalb einer konkreten Zeitrechnung steht und verschwimmt, weil unklar ist, ob sich »4 Tage später« auf den ersten Tag zu Beginn oder den vorhergehenden Abschnitt bezieht.²⁰ Als greifba-

¹⁸ Vgl. RÖMPP: 2005, 34 ff.

¹⁹ Diese Formulierung nimmt Bezug auf die Schöpfungsgeschichte in der Bibel: »Und Gott nannte das Licht Tag und die Finsternis nannte er Nacht. Und es wurde Abend, und es wurde Morgen: ein Tag.« (Gen 1, 5). Zitiert nach *Die Bibel*, 1985/1991. Dies unterstreicht noch einmal zusätzlich die Konnotation eines Schöpfungsraumes, vgl. dazu weiter unten.

²⁰ Hansen spricht von zufälligen, objektiven Punktniederschlägen und einem Zufälligkeitsprinzip, das von keiner menschlichen Logik getragen wird. Die lineare chronologische Zeit löse sich hier auf zugunsten einer amorphen Zeit, die an keine menschliche Erfahrung mehr gebunden ist (HANSEN: 2000, 45 ff.). Vgl. auch ØBERG u. TOFT: 1997, 117, und LANDBO: 1996, 9.

rer zeitlicher Rahmen bleibt einzig der Wechsel von Tag und Nacht erhalten, und damit ein Rhythmus, der dem ›Menschen‹ vorgängig ist.²¹ Auch räumlich lässt sich der andere ›Natur‹raum nicht verorten, da er auf menschlichen Karten nicht existiert und im Meer lokalisiert wird:

– Men hvordan kan man afmærke dette her sted? spurgte jeg. – Det er afmærket som vand, svarede Malcolm. – Det er søkort, jeg har fat i. Hvis vi går tilbage den vej vi kom fra, ser det ud til at komme en landtange efter cirka 20 kilometer. Vi kunne jo satse på, at det kun er vandet, der ændrer sig, så man kan gå på tangen. (122)

»Aber wie kann man diesen Ort hier kennzeichnen?«, fragte ich. »Er ist als Wasser gekennzeichnet«, antwortete Malcolm. »Das sind Seekarten, die ich hier habe. Wenn wir den Weg, den wir gekommen sind, zurückgehen, sieht es so aus, als käme nach etwa 20 Kilometern eine Landenge. Wir könnten doch darauf setzen, daß sich nur das Wasser verändert, so daß man auf der Landenge²² gehen kann.« (116)

Eingespielt wird damit das Motiv des Meeres, das sich mit vielfältigen Assoziationen verbinden lässt. Der Antike galt es als Ort des Chaos und des Schreckens, als Rest jener Urmaterie, die der göttlichen Ordnungsmacht widerstanden hatte. Lebendig waren auch die Imaginationen einer apokalyptischen Sintflut, die das menschliche Leben und menschliche Gestaltungen in Frage stellt und vernichtet.²³ Der ›andere Raum‹ erinnert an den Raum hinter dem Horizont, den Beatrice immer wieder als Abgrund imaginiert. Dies würde die oben beschriebene Staffelung des Raums fortsetzen: von der Stadt über den Park und die Weite der Landschaft in eine vollkommen ungeordnete ›Natur‹ hinein.

Zugleich bleibt der andere Raum im Imaginären²⁴, was sich mit der Deutung des Meeres als Bild für die Seele, für die untergründigen und unfassbaren Abgründe und Bewegungen im ›Menschen‹ selbst, aber auch der Phantasie und der Projektionskraft verbinden lässt. Er wäre somit eine bildliche Realisierung der Zweifel und Ängste, die Beatrice schon vor ihrer Abreise in Bezug auf die Beschaffenheit und Erkennbarkeit der Welt hegt. Der mutierte ›Natur‹raum lässt sich damit sowohl auf real-physi-

21 Vgl. BROBERG: 2016, 9.

22 An dieser Stelle ist die Übersetzung ungenau, es ist hier nicht von einer Landenge, sondern von einer Landzunge die Rede, was für den weiteren Verlauf des Romans von Bedeutung ist.

23 Vgl. CORBIN: 1990, 13 ff.

24 So scheint er, als die Figuren ihn schließlich wieder verlassen, einfach zu verschwinden, vgl. dazu weiter unten.

scher als auch auf psychologischer Ebene lesen als Bild für eine Abgründigkeit in der äußeren ›Natur‹ wie im ›Menschen‹ selbst. Bei beiden offenbart sich ein unbeherrschbarer Untergrund: eine Einsicht in die Urkraft der ›Natur‹ ebenso wie archaische Ängste des ›Menschen‹, gegen die die eigenen mentalen Sinngebilde nicht ankommen. Dafür spricht auch die Verbindung zu den Höllenvisionen Dantes, in denen eine Beatrice, deren Name ›Weisheit‹ bedeutet, als zentrale Figur auftaucht.²⁵ Allerdings führt Dantes Beatrice nicht durch die Hölle, sondern durch den Himmel. Dies legt noch eine weitere Konnotation nahe. So symbolisiert das Meer nicht nur das Chaos, es ist auch ein Ort des lebendigen Ursprungs und der Schöpfung.²⁶ Der ›andere Raum‹ steht auch für eine ungeheure Potenz, er kann als ein neues ›Paradies‹ gesehen werden, als Bild für eine ungezähmte und wilde ›Natur‹, die von menschlichen Sinnkonstruktionen und menschlicher Arbeit nicht berührt und nicht verfremdet ist. Der Text entwirft einen mythischen Ort, an dem sich Schöpfung und Apokalypse, Ursprung und Ende, Erkenntnis und Tod verbinden. Dort zeigt sich das Fließende und Lebendige, das Zerstörerische und Gebärende selbst, allerdings nicht mehr im Sinne einer Transzendenz, die das Irdische überschreitet, sondern vielmehr im Sinne der Schöpfungskräfte der Materie selbst. Dieser andere Raum lässt sich auch als Heterotopie im Sinne Foucaults lesen: Er ist auf die Regeln eines gewohnten ›Naturraums‹ bezogen, die er zugleich außer Kraft setzt und dadurch sichtbar macht. Der Aufenthalt im anderen Raum wird damit für die Figuren des Romans zu einer existenziellen Erfahrung, anhand derer sich grundsätzliche Komponenten des ›Naturverhältnisses‹ auf erkenntnistheoretischer wie praktischer Ebene erörtern lassen.²⁷

25 Vgl. dazu ØBERG u. TOFT: 1997, 118. Vgl. auch MAI: 1994, 257 f. Wichtig ist hier allerdings, dass die Beatrice bei Pryds Helle studiert, und zwar Philosophie und nicht Theologie. Sie sei, so Mai, keine erhöhte Inkarnation der Weisheit, habe aber dafür eine Einsicht in die Grenzen der Erkenntnis. An dieser Einsicht in die eigenen Begrenzungen verzweifelt sie aber letztlich auch. Vgl. auch HANSEN: 2000, 40, und weiter unten.

26 Vgl. DETEL: 1988, 43 ff.

27 Ausführlicher zu untersuchen wären hier die Bezüge zur griechischen Mythologie. So dichtete Hesiod über den Weltrand: »Dort sind von der dunklen Erde und dem nebligen Tartaros und dem immerwogenden Meer und dem sternreichen Himmel nebeneinander von allem die Ursprünge und Grenzen.« Zitiert in KOSCHORKE: 1990, 13. Am Weltrand waren Himmel und Erde, Schöpfung und Tod vermischt, als Ursprung, aber auch als Begrenzung der von Menschen bewohnten Welt. Die Überschreitung dieser Grenze war nur demjenigen möglich, der bereit war, seine Identität zu verlieren und die profane und gewohnte Ordnung zu verlassen. Weiterhin ist hier zu denken an das christliche

Der Roman stellt mittels seiner poetologischen Verfahren aus, dass es sich bei menschlichen Bildern von ›Natur‹ um Konstruktionen handelt. Dies soll anhand einiger längerer Passagen exemplarisch analysiert werden:

I søen foran huset er søgangen stærk. Grene fra elmetræerne ved bredden hænger ud over vandet, og skummet fra bølgetoppene sprøjter på elmetræets blade. Vandet i søen er brakvand. Saltet i vandet har bundfældet sig, det hæver sig i buegange og piller på bunden af søen; igennem buerne svømmer karper, uforstyrrede af vindens stød mod vandoverfladen. Ambrasekreter fra små døde hvaler hænger i søen. Hvalerne ligger spredt ud over søen, blærene i deres indvolde svulmer op, blærene fortrænger karperne, vandet, saltet og bølgetoppene. Elmetræets bladmosaik hænger over en sø af oppustede blærer. Blærene afstødes fra hvalerne, der som boremuslinger vrider sig ned i søbunden, der er skørnet af saltet. Hvalerne forsvinder ned i mudderet. De løsrevne blærer svulmer til de brister; de afgiver ammoniak og fordøjelsvæske, og bladene og grenene på elmetræerne suger fordøjelsvæsken til sig og begynder at gære. De drypper råd ned på de bristede blærehinder. Hinderne formerer sig, de dækker jorden, elmetræerne, markerne, haven foran huset. Hinderne ligger og skvulper i morgenrøden. Solen bryder igennem skyerne og opvarmer hinderne, som smelter og samler sig til mælkekirtler i skovbrynet. Hvor søen lå, med stærk søgang under elmetræets hængende grene, vokser et brombærkrat frem, det har allerede store blåsorte bær. Saften fra bærrerne driver ned over krattets torne og kviste. Fra tornene hænger frynsede fjerdragter. Hen ad aften begynder fjereene at røre på sig, de får næb og brystne øjne, fødder og vinger, og ved hjælp af vingerne letter de fra brombærkrattet. Over huset hænger en tæt sky af frynsede fugle. Mellem brombærrerne hænger storknede slimklumper, der under et bygevejr fra fosforlignende skyer forpupper sig, og snart springer guldsmede, snart spyfluer, i et virvar mellem hinanden. Da natten falder på, pibler hvedeaks frem på markerne, med spredte valmueblomster og enkelte kornblomster. Kornet har ligget som såsæd under den nu opløste hinde, og idet kornet vokser, fortærer aksene brombærkrattet. Om morgenen kan Kate fra sit vindue se en lysende kornmark med enkelte røde og blå afskygninger. Aksene står ret op og ned i vinden. (59 f.)

In dem See vor dem Haus herrscht starker Seegang. Ulmenzweige hängen über dem Wasser, und der Schaum von den Wellenkämmen spritzt auf die Blätter der Ulmen. Das Wasser im See ist Brackwasser. Das Salz im Wasser hat sich gesetzt und bildet Pfeiler und Bogengänge am Boden des Sees; durch die Bögen schwimmen Karpfen, ungestört von den Windböen an der Wasseroberfläche. Ambersekrete von kleinen toten Walen hängen im See. Die Wale liegen über den ganzen See verteilt, die Blasen in ihren Eingeweiden schwellen an, die Blasen verdrängen die Karpfen, das Wasser, das Salz und die Wellenkämme. Das Blattmosaik der Ulmen hängt über einem See aufgeblähter Blasen. Die Blasen werden von den Walen abgestoßen, die sich wie Bohrmuscheln in

Paradies, das ebenfalls zunehmend als hinter dem Horizont liegend imaginiert wird. Vgl. ebd. Pryds Helle schließt an diese Traditionen an, bezieht diese allerdings auf die Gegenwart, die die ›Natur‹beherrschung des Subjekts hinterfragt. Im Roman wird der ›Mensch‹ gleichsam wieder in archaische Räume zurückversetzt.

den Seegrund hinabwinden, der vom Salz spröde geworden ist. Die Wale verschwinden unten im Schlamm. Die losgerissenen Blasen schwellen bis sie platzen; sie geben Ammoniak und Verdauungsflüssigkeit ab, und die Blätter und Zweige der Ulmen saugen die Verdauungsflüssigkeit auf und fangen zu gären an. Sie tropfen verfault auf die geplatzten Blasenhäute. Die Häute vermehren sich, sie bedecken die Erde, die Ulmen, die Felder, den Garten vor dem Haus. Die Häute liegen schwappend im Morgenrot. Die Sonne bricht durch die Wolken und erwärmt die Häute, die schmelzen und sich zu Milchdrüsen am Waldrand ansammeln. Wo der See mit starkem Seegang unter den hängenden Ulmenzweigen lag, schießt ein Brombeergestrüpp hervor, an dem schon große blauschwarze Beeren hängen. Der Saft von den Beeren läuft über Dornen und Zweige des Gestrüpps. In den Dornen hängen zerzauste Federkleider. Gegen Abend beginnen sich die Federn zu rühren, sie bekommen Schnäbel und gebrochene Augen, Füße und Flügel, und mit Hilfe der Flügel steigen sie aus dem Brombeergestrüpp empor. Über dem Haus hängt eine dichte Wolke zerzauster Vögel. Zwischen den Brombeeren hängen erstarrte Schleimklumpen, die sich während eines Regenschauers aus phosphorähnlichen Wolken verpuppen, und bald springen Libellen, bald Schmeißfliegen in einem Wirrwarr durcheinander. Als es Nacht wird, quellen auf den Feldern Weizenähren hervor, vereinzelt Mohn- und Kornblumen. Das Korn lag als Saatgut unter der jetzt aufgelösten Haut und die hochwachsenden Ähren verzehren das Brombeergestrüpp. Am Morgen kann Kate von ihrem Fenster ein leuchtendes Weizenfeld mit einzelnen roten und blauen Schattierungen sehen. Die Ähren stehen aufrecht im Wind. (55 f.)

Der Beginn der Passage erscheint durchaus realistisch, mit Ausnahme der Überlegung, ob Ulmenzweige tatsächlich über dem Wasser hängen können. Im Kopf der Leserin entsteht hier eher das Bild einer Weide. Ebenso ergibt sich die Frage, ob der Karpfen eigentlich in Brackwasser leben kann. Schon hier zeigt sich, dass der Text das eigene Wissen über ›Natur‹phänomene herausfordert, indem die Beschreibungen mit den eigenen inneren Bildwelten, Assoziationen und Erfahrungen abgeglichen werden. Dies offenbart eine grundlegende menschliche Suche nach sinnvollen Zusammenhängen, nach einer Passung von Wissen, Erfahrung und Welt, die aber in der Folge vollkommen torpediert wird. Vielmehr zeigt sich, dass sich die Sprache und die Bildlichkeiten gleichsam von allen Gewohnheiten befreien. So bildet das ausgefällte Salz eine Landschaft unter Wasser, die mit ihren scheinbar architektonischen Bögen und Pfeilern etwas Konstruiertes in den Text einspeist und zugleich an phantastische Unterwasserwelten der Romantik erinnert.²⁸ Diese Ausfällung beruht auf einem chemischen Prozess, der aber bei Brackwasser unwahrscheinlich ist, das

²⁸ Zu denken ist z.B. an die Unterwasserwelt in Hans Christian Andersens Märchen »Die kleine Meerfrau« (ANDERSEN: 1996, 53 f.).

hier eher zur übersättigten Lösung wird. Erneut verschiebt sich schließlich das Bild hin zu den Walen und damit Prozessen der Verdauung und Verwesung, die Ekel hervorrufen. Nach einem kurzen Blick auf die toten Wale, konzentriert sich das Bild auf die Blasen, die alles andere zu verdrängen scheinen. So sinken die Karpfen und Wale nach der Loslösung der Blasen, die sie bisher offenbar fallschirmgleich getragen haben, ab und verschwinden im Boden. Es zeigt sich eine Praxis der fließenden Übergänge, indem sich die Bilder weiterentwickeln, Erscheinungen einander verdrängen und ineinander übergehen. Durch die sachlich-nüchterne Beschreibung erscheinen diese Prozesse zunächst logisch und folgerichtig, auf den zweiten Blick zeigt sich jedoch, dass der Text wesentlich durch Assoziationen weitergeführt wird. So ist es hier die Bildlichkeit der Haut, die der Assoziationskette dient: Die Blasenhäute breiten sich über der Landschaft aus, ziehen sich aber schließlich in der Sonne zusammen und erscheinen als Brustwarzen, die völlig unvermittelt, aber als zusammengezogene Haut assoziativ logisch, in der Landschaft auftauchen. Unvermittelt erscheint auch das Auftauchen der Brombeerbüsche, deren Saft allerdings sowohl an die Verdauungssäfte anschließt als auch an tropfendes Blut erinnert, was möglicherweise das folgende Bild der Vogelleichen aufruft, die, auch in Anspielung auf das Leiden Christi, eine Auferstehung vollziehen. Auch die Schleimklumpen erinnern an die vorherige Landschaft, ebenso ist das Korn, das in der Nacht wächst, darunter bereits angelegt. Dies wiederum zeigt etwas Zyklisches und zugleich eine fließende Bewegung, die das Prozesshafte betont.²⁹

Auch in den weiteren Einzelpassagen etabliert der Text ganz verschiedene Bildlogiken. So ist es einmal eine Metamorphose eines Lebewesens, die den Wechsel auslöst (61/57). An anderer Stelle sind es sprachliche Signale, da das Wort »Eiweißstoff« Assoziationen zu Hühnern aufruft, die der Text weiterentwickelt, indem er verschiedene Rassen aufzählt (61 f./57 f.). In einer weiteren Passage sind es Stoffe, die auf die Umgebung treffen und diese umgestalten:

29 Dafür sprechen auch die vielen Verben in diesen Passagen: »Textstykket er præget af verber, der markerer fald, svæven og voldsom bevægelse eller destruktion. [...] Den bevægelse, verberne skaber, bliver den bærende faktor i skabelsen af billeder for læseren.« (ØBERG u. TOFT: 1997, 114). [Die Passage ist geprägt von Verben, die Fall, Schweben und gewaltsame Bewegung oder Destruktion ausdrücken. [...] Die Bewegung, die die Verben schaffen, wird für den Leser der tragende Faktor im Schaffen der Bilder.]

Et bølgebjerg med døde bier dækker bankerne, fylder sejlløbet op til brinker-nes top, hvor vandet ser ud til at besinde sig, og i stedet for at oversvømme bredderne lukker de stenkul, der er gemt i vandmolekylernes tomrum, ud. Stenkullet ruller ud over jorden. Hvor det rammer, forkulles alting, planter, humus, snegle og regnorme. [...] En brise kommer fra øst og pulveriserer stenkullet, der er mørnet af tjæren og nætternes barfrost. Pulveret falder som nedbør på en græsgang, hvor det fortætter sig til får og beder, geder og kid, næsten alle grønne, enkelte blå. Agnes skynder sig at slagte så mange dyr hun kan nå, før bændelorme har ædt deres indvolde op og mætte vrikker af sted som et levende sytøj over græsgangen, nippende til græsserne, halvgræsserne og kløverblomsterne. (63 f.)

Ein Wellenberg mit toten Bienen bedeckt die Bänke, füllt die Rinne bis an die Kante der Steilufer, wo das Wasser sich zu besinnen scheint und, anstatt die Ufer zu überschwemmen, Steinkohle, die im Leerraum der Wassermoleküle verborgen ist, hinausläßt. Die Steinkohle rollt über die Erde, wo sie hintrifft, wird alles inkohlt, Pflanzen, Humus, Schnecken und Regenwürmer. [...] Eine Brise von Ost pulverisiert die Steinkohle, die von dem Teer und dem Barfrost der Nächte mürbe geworden ist. Das Pulver fällt wie Niederschlag auf eine Weide und verdichtet sich zu Schafen und Hammeln, Ziegen und Zicklein, fast alle grün, einzelne blau. Agnes beeilt sich, so viele Tiere zu schlachten wie sie kann, ehe die Bandwürmer deren Eingeweide aufgefressen haben und satt, wie lebendiges Nähzeug, über die Weide davon wackeln, an Gräsern, Halbgräsern und Kleeblüten nippend. (59 f.)

Der Kohlenwasserstoff wird in eine neue Bildlichkeit eingebunden, indem er wörtlich genommen und materialisiert wird, sich also nicht mehr in Molekülgröße im Wasser findet, sondern als Kohle herauspoltert. Das Blau und die Wiese rufen wiederum in der Folge das Bild von Glockenblumen hervor, die ebenfalls wörtlich genommen und in eine Neuschöpfung übersetzt werden:

Tandhjulet trækker rebet fra klokkeblomsternes klokkestænger op og ned, og blomsterne ringler løs i timevis, til de lavthængende skyer bliver overmættede og brydes i dugpunktet, falder som dugperler på de blå blomster og tandhjulene, der er viklet ind i hinandens takker, ruster fast. Klokkeblomsterne vokser på et dige, der afgrænser huset fra et blikstille, ildevarslende grønt hav. [...] Rusten bobler op, fra boblerne driver lavabække ud; den varme lava flyder under diget, der begynder at skride i havet. Da diget er helt væk [...] kan Mikael og Agnes se, at diget slet ikke var nødvendigt. Havet står stille, grønt og gennemsigtigt, det står som en massiv isblok. [...] Agnes banker på den, et lille stykke brækker af, og ud flyr en kastevind der slår både Mikael og Agnes omkuld. Havblokken slipper den vind, der holdt den nede og flyver til vejrs som en jadegrøn, ildlugtende gas. Fiskene ligger tilbage i tangdynger og gisper, deres finner bevæger sig først formålsløst, så med større og større sikkerhed, til fiskene letter med tang i gabet og går i gang med at bygge rede i et ellekrat. (65 f.)

Das Zahnrad zieht das Tau vom Glockenboden der Glockenblumen auf und ab, und die Blumen beginnen stundenlang zu läuten, bis die niedrighängenden

Wolken übersättigt werden und im Taupunkt branden, wie Tauperlen auf die blauen Blüten fallen, und die Zahnräder, deren Zacken sich ineinander verhakt haben, festfrosten. Die Glockenblumen wachsen auf einem Deich, der das Haus von einem totenstillen, Unheil verkündenden grünen Meer abgrenzt. [...] Der Rost wirft Blasen, aus den Blasen fließen Lavaströme; die heiße Lava strömt unter den Deich, der ins Meer zu rutschen beginnt. Als der Deich ganz weg ist [...] können Mikael und Agnes sehen, daß der Deich überhaupt nicht notwendig war. Das Meer steht still, grün und durchsichtig, wie ein massiver Eisblock. [...] Agnes klopft daran, ein kleines Stück bricht ab, und heraus weht eine Bö, die sowohl Mikael als auch Agnes umwirft. Der Meerblock entläßt den Wind, der ihn unten hielt und wie ein jadegrünes, schlechtriachendes Gas in die Luft fliegt. Die Fische bleiben in Tanghaufen liegen und schnappen nach Luft, ihre Flossen bewegen sich zuerst ziellos, dann mit immer größerer Sicherheit, bis die Fische mit Tang im Schlund abheben und anfangen, Nester in einem Erlenbüsch zu bauen. (61 f.)

Hier ist es der Rost, der durch seine Farbigkeit die Assoziation zur Lava aufruft, deren Qualitäten dann kontrastiert und überschrieben werden. Es ist nicht die Lava, die im Meer erkaltet und erstarrt, vielmehr wird das Meer zum Eisblock, der zudem als eine Art Aquarium erscheint. Die dargelegten Beobachtungen machen deutlich, dass es die Sprache und die Kraft der Imagination selbst sind, die im Text ihr kreatives Schöpfungspotenzial entfalten. Neue Konstellationen entstehen, indem Umkehrungen vorgenommen werden, die Sprache sich selbst weiterverfolgt³⁰ oder sich sprachliche Logiken gleichsam materialisieren.³¹ Begriffe und Bilder werden aus den gewohnten Verknüpfungen gelöst, so dass sie ein ganz eigenes Assoziations- und Sinnsystem aufbauen, eine ›andere Welt‹ entsteht. Auf einer Metaebene zeigt sich dies auch darin, dass es der literaturwissenschaftlichen Beschreibung ebenfalls schwerfällt, diesen Raum zu fassen, der Rahmungen, Begrifflichkeiten und Logiken sprengt, und sich in den Details und im Hinblick auf mögliche Sinnkonstellationen unendlich lange betrachten ließe. Aufgeworfen wird damit ein erkenntnistheoretisches Problem: Die Sprache kann sich, so zeigt die Eigengesetzlichkeit dieses Textes, selbst genug sein und dennoch eine Beschreibung der ›Welt‹ liefern, die zunächst ebenso realistisch erscheint wie gewohnte Beschreibungen. Dies löst, nicht nur bei Beatrice, einen fundamentalen

³⁰ An einer Stelle bringen beispielsweise Bananenfliegen Bismarratten als Nachkommen hervor, was an ein alphabetisches Weitergehen im Text denken lässt (63/59).

³¹ Auch Bang Nedergaard weist darauf hin, dass das Neuerscheinen primär ungeschlechtlich ist und oft durch Mutation geschieht, die neue Variationen bekannter Lebensformen hervorbringt, durch Zellteilung oder indem ein Wesen einen Wirtskörper übernimmt (BANG NEDERGAARD: 2015, 172).

Zweifel darüber aus, inwieweit die sprachlichen Bilder, die sich ›Menschen‹ von der Welt und ›Natur‹ machen, der Realität, die sie umgibt, tatsächlich entsprechen.

Diese Fragestellung beschäftigte schon die Philosophen des 18. Jahrhunderts, namentlich David Hume, dessen Philosophie Beatrice im Roman studiert, und René Descartes.³² Während Descartes, auf den ich im nächsten Teilabschnitt noch ausführlicher zurückkomme, die Sinnlichkeit als Erkenntnisquelle ausschloss, ging Hume davon aus, dass die Ideen der Menschen auf sinnlichen Eindrücken basieren, die von der Einbildungskraft entsprechend verknüpft werden. Das Bewusstsein wird von ihm verstanden als ein Strom von Eindrücken, in dem sich verschiedene assoziations-schaffende Fähigkeiten geltend machen. Entscheidend ist dabei die Gewohnheit: Abfolgen und Reaktionen, die in der Vergangenheit wahrgenommen wurden, erscheinen nach und nach als Kausalität, als Gesetzmäßigkeit, wie wir sie gerade auch in Form der vernünftigen Naturgesetze formulieren und wahrnehmen. Wichtig ist jedoch, dass es sich nicht um real existierende Kausalitäten handelt, sondern sich diese vielmehr der Wahrnehmung des Menschen verdanken. Die Regelmäßigkeit in der Natur und ihre Wiederholungen erscheinen Hume zwar als gewisser Schutz vor dem absoluten Zweifel an den eigenen Sinnkonstruktionen. Dass die Dinge immer wieder und von allen ähnlich wahrgenommen werden, lässt auf einen Wirklichkeitsbezug des Denkens und eine Erkennbarkeit einer vernünftigen Weltordnung schließen. In Pryds Helles Text zeigt sich dies daran, dass der andere ›Natur‹raum von den Lesern wie von den Figuren als mutierter wahrgenommen wird, weil er den gemeinsamen Erfahrungen der ›Menschen‹ widerspricht. Potenziell ist für Hume jedoch denkbar, dass die Erfahrung der Vergangenheit, beispielsweise der regelmäßige Aufgang der Sonne, sich morgen nicht wiederholt und die Dinge völlig anders sind. Der Mensch hat, so Hume, keinen Einblick in die Ursachenverhältnisse der Natur, er kann sich nur aufgrund seiner Erfahrungen, die ihm die Sinne geben, die wahrscheinlichen Zusammenhänge zusammenreimen und erklären, was jedoch ohne ontologische Begründung bleibt.³³ Indem der Text eine völlig andere sprachliche ›Natur‹ schafft und vorstellbar macht, inszeniert er eine Auflösung

32 So liest Beatrice David Humes Buch *Ein Traktat über die menschliche Natur. Über den Verstand*, das 1739 erschien. Vgl. auch ØBERG u. TOFT: 1997, 116, und MAI: 1994, 257.

33 Vgl. dazu ausführlich KLEMMME: 2007, 24 ff., und HANSEN: 2000, 50 f.

vorhandener Denkbahnen und gewohnter kausaler Verknüpfungen und stellt die Erkenntniskraft und Weltverbundenheit des rein geistig verfassten menschlichen Subjekts in Frage. Ähnlich formuliert dies gegenwärtig die Physikerin Karen Barad:

Representationalism separates the world into the ontologically disjoint domains of words and things, leaving itself with the dilemma of their linkage such that knowledge is possible.³⁴

An dieser Stelle zeigt sich somit eine Verknüpfung des empirischen Philosophen der Aufklärung und des New Materialism, da beide die sinnliche und körperliche Einbindung des ›Menschen‹ in seine Umwelt und deren Wert als Erkenntnisquelle betonen.

Im Roman selbst tritt die sinnliche und reale Welterfahrung des ›Menschen‹ die dem gedanklichen ›Spiel‹ korrigierend entgegen. Auch das scheinbar phantastische System, die andere ›Natur‹, baut auf bekannten Elementen auf. Beatrice reflektiert:

Trods træernes skiften til hav, sandets til klippe, var alle fænomenerne kendte, de opstod i den jordiske sfære og hørte til her, som jeg selv. Jeg forsøger for mit indre blik at fremmane et landskab, der kunne høre til i en ukendt ikke-jordisk sfære, eller et ord, en tanke, men jeg fanger i stedet en sitren i en tå, der er klemt og kold, og jeg er tåen, en sitren, er selv klemt og kold. Som alle spørger jeg til det kropsløse, til ukendte dimensioners eksistens. Livet ligner månen, altid den samme side beskinnet af lys, den anden side bortvendt, ukendt, mørk. Uden for mit vindue vokser et pinjetræ, det er alt, jeg kan se. (110)

Trotz des Wechsels von Bäumen zu Meer, Sand zu Fels, waren alle Phänomene bekannt, sie entstanden in der irdischen Sphäre und gehörten hierher, wie ich selbst. Ich versuche, vor meinem inneren Auge eine Landschaft hervorzurufen, die zu einer unbekanntem, nicht irdischen Sphäre gehören könnte, oder ein Wort, einen Gedanken, aber ich schnappe statt dessen nur ein Zittern in einem Zeh auf, der eingezwängt und kalt ist, und ich bin der Zeh, ein Zittern, bin selbst eingezwängt und kalt. Wie alle frage ich nach dem Körperlosen, nach der Existenz unbekannter Dimensionen. Das Leben ähnelt dem Mond, immer dieselbe Seite von Licht beschienen, die andere Seite abgewandt, unbekannt, dunkel. Draußen vor meinem Fenster wächst eine Pinie, das ist alles, was ich sehen kann. (104)

Angezeigt wird damit, dass das primäre sinnlich-körperliche Eingebundensein des ›Menschen‹ in seine Welt nicht hintergebar ist. Das Denken des ›Menschen‹, und damit auch des Textes, der sich einer Autorin verdankt, kann die gewohnte Erfahrungswelt zwar variieren, sie aber nicht vollkommen neu erfinden. Ebenso garantiert erst der auf die Welt bezogene

34 BARAD: 2003, 811.

Wahrnehmungsapparat, dass für den ›Menschen‹ überhaupt sinnvolle Bilder seiner Umgebung im Sinne von Umwelt entstehen können. Dies verdeutlicht der Wechsel der beiden Erzählstimmen, auf die ich im letzten Abschnitt noch ausführlich eingehen werde. Der mutierte Raum wird zunächst von einer nüchtern-objektiven Instanz beschrieben, die reale Vorgänge beobachtet und schildert, die scheinbar logisch aufeinander aufbauen.³⁵ Auffällig ist die Schnelligkeit der Veränderungen³⁶, ebenso zeigt sich eine ungeheure Detailfülle der Beobachtungen, die eine mikroskopisch genaue Wahrnehmung einer inneren Beweglichkeit des Raumes inszeniert. Imitiert wird hier ein naturwissenschaftlicher, objektiv-beschreibender Blick, der möglicherweise von technischen Hilfsmitteln begleitet ist. So ist an filmische Techniken des Zeitraffens zu denken. Erst auf den zweiten Blick zeigt sich, wie oben ausgeführt, diese Perspektive als poetische Konstruktion.³⁷ Im vierten Teil des Romans, der mit »Menschen in einer Landschaft« überschrieben ist, verschwindet diese Detailfülle.³⁸ Auch im Bericht Beatrices über die Landschaft zeigt sich eine Entschleunigung:

Jeg så ud ad vinduet, ud på birkeskoven, med de hvide stammer og det lyse løv. Skoven bredte sig, så langt mit syn rakte. [...] Men da jeg havde stået et stykke tid og iagttaget skoven, skete der noget med den. Jeg kunne se det med mine øjne, men havde svært ved at tro dem. Fra underskoven stod vand op i stråler; hvor der før var græs, skummede det nu. Vandet bredte sig hurtigt, både henad og opad, og snart dækkede det trætoppene, stammerne havde nærmest åbnet sig og skubbet en bølge ud. En lydløs orkan eller en oversvømmelse, tænkte jeg. (93 f.)

Ich sah zum Fenster hinaus, hinaus auf den Birkenwald mit den weißen Stämmen und dem hellen Laub. Der Wald breitete sich aus, so weit mein Blick reichte. [...] Doch als ich den Wald eine Weile beobachtet hatte, geschah etwas mit ihm. Ich konnte es mit meinen Augen sehen, konnte es aber kaum glauben. Aus dem Unterholz spritzte Wasser in Strahlen hoch; wo vorher Gras war, schäumte es jetzt. Das Wasser breitete sich schnell aus, sowohl in die Breite als auch in die Höhe, und bald bedeckte es die Baumspitzen, fast so, als

35 Vgl. hierzu auch ØBERG u. TOFT: 1997, 114 f., und HANSEN: 2000, 45.

36 Auf diese Schnelligkeit weist auch Bang Nedergaard hin. Diese stehe auch in Kontrast zu Beatrices Wahrnehmung in ihrer Kindheit, in der ihr alles stabil erscheint (BANG NEDERGAARD: 2015, 174).

37 Auf die ›Poetik‹ der Naturwissenschaften werde ich im letzten Abschnitt noch ausführlich eingehen.

38 »Fra værkstedet kan hun ikke se pumperne i bunden af søen, de tarmlignende åbninger, eller søhestene, der lader sig kaste op med vandstrålerne.« (75) [Von der Werkstatt kann sie die Pumpen am Grund des Sees nicht sehen, die darmgleichen Öffnungen, oder die Seepferdchen, die sich mit den Wasserstrahlen hinaufwerfen lassen. (71)].

hätten sich die Stämme geöffnet und eine Welle hinausgeschoben. Ein lautloser Orkan oder eine Überschwemmung, dachte ich. (88 f.)

Im Gegensatz zu den ersten Schilderungen der auktorialen Erzählstimme entsteht hier das Bild einer Landschaft. Diese zeigt sich zwar als begrenzte Konstruktion, die die Welt in ihrer Komplexität nicht erfasst, aber gegenüber dem mikroskopisch genauen Blick einen Vorteil hat: Sie ist in der Lage, den Raum für den ›Menschen‹ sinnvoll zu strukturieren. Zwar schließt der sachlich-objektive Beschreibungsmodus subjektive ›Irrungen‹ vermeintlich aus und suggeriert eine große Autorität und Wirklichkeitsnähe.³⁹ Er ermöglicht es jedoch nicht, ein Raumbild zu schaffen, das der Orientierung dient, was sich nicht zuletzt daran zeigt, dass es den Leser:innen unmöglich ist, sich in diesen Räumen mental zu bewegen.⁴⁰ Es sind somit sehr wesentlich auch die Sinnlichkeit und der ästhetische Eindruck, dem die ›Menschen‹ eine Lesbarkeit der Welt verdanken.

Damit hinterfragt der Text sowohl eine dualistische Trennung von Körper und Geist als auch die Abwertung der Sinnlichkeit für die menschliche Welterkenntnis. Als Konsequenz daraus ergibt sich, dass die ›Natur‹konzeptionen des ›Menschen‹ gebunden und frei zugleich sind. Sie basieren auf einer sinnlichen Wahrnehmung der eigenen Umgebung, die als primäre nicht zu hintergehen ist, deren Interpretation sich jedoch kulturellen Gewohnheiten und Prägungen ebenso wie dem eigenen Nachdenken und der kreativen Neuschöpfung verdanken kann. Sinnlichkeit und Bewusstsein spielen, anders als es beispielsweise Descartes nahelegte, im Weltbezug des ›Menschen‹ unmittelbar zusammen. Damit schafft der Text hier einen neuen Fokus auf das materiell-körperliche Eingebundensein des ›Menschen‹, eine Aufwertung der Sinnlichkeit, durch die sich ›Natur‹konzeptionen zuallererst begründen. Zugleich zeigt sich ein

39 Øberg und Toft gehen von einer objektiv distanzierter Sprache aus und sehen zugleich einen lyrischen Ton in der Beschreibung, der der Sprache etwas unendlich Subjektives verleiht (ØBERG u. TOFT: 1997, 114). Vgl. dazu weiter unten. Auch Landbo geht von einem beobachtenden Stil aus, der aber auch ironisiert wird z.B. durch die unsinnigen Zeitangaben, da alles permanent in Veränderung ist, oder auch die Aufzählung z.B. der Hühner, die ohne andere Funktion als die eigene manische Beschreibung sei (LANDBO: 1996, 8).

40 Dies ist natürlich auch ein Hinweis darauf, wie literarische Räume üblicherweise funktionieren, indem sie Schauplätze darstellen, die zwar symbolisch besetzt sind, die aber doch insofern real erscheinen, als die Figuren in ihnen in weitgehend gewohnter Weise agieren. Die Identifikation mit der Figur ermöglicht den Leser:innen, den Raum auch für sich selbst mental zu entwerfen und sich darin zu orientieren, was hier unterlaufen wird. Vgl. NEUMANN: 2015, 98 ff.

Zusammenspiel zwischen Materie und Deutung, wie es auch Karen Barad entwirft, in dem beide einander in einem performativen Prozess hervorbringen: Das Konfigurieren von Bedeutung ist für Barad ein Prozess der Anordnung von Materialität, die an diesem Prozess aktiv beteiligt ist, diese Bedeutungskonfigurationen sind flexible Konstellationen, die als solche nicht deterministisch sind, sondern aus situativen Perspektiven temporäre Bestimmungen hervorbringen.⁴¹ Erreicht wird damit eine Flexibilisierung der ›Natur‹konzeptionen, die sich als solche hinterfragen lassen. So lassen sich die vorangegangenen Überlegungen in zwei Richtungen weiterführen. Zum einen ist nach den materiell-physischen Komponenten einer Kultur zu fragen: Wie bewegen sich ›Menschen‹ sinnlich-körperlich durch ›Natur‹räume und welche ›Natur‹konzeptionen können auf dieser Basis überhaupt entstehen? Ein indianischer Jäger, der auf die Stimmen in seiner Umgebung horcht, wird diese wesentlich eher in einem animistischen Sinne wahrnehmen als der sesshafte Bauer, der seine ›Tiere‹ fest verortet hat; eine Wissenschaftlerin im Labor, die durch das Mikroskop blickt, ein Blatt anders als der Spaziergänger. Zum anderen lässt sich fragen, welche Bezüglichkeiten und Bestimmungen die jeweiligen ›Natur‹bilder beinhalten, welche Aspekte sie aufzeigen und welche Lebensvollzüge sie hervorbringen – wo sie also einem guten Zusammenklang mit der eigenen Umgebung dienlich sind und wo nicht.

An dieser Stelle ergibt sich ein Brückenschlag zu ökologischen Fragestellungen und den Konsequenzen der Umweltzerstörung durch ›Men-

41 Barad fasst diese Überlegungen im Begriff des »agentiellen Realismus«. Ziel ist es dabei, den Dualismus zwischen Diskurs und Materie aufzuheben und die Passivität der Materie, die durch den Diskurs bestimmt und festgelegt wird, sowie auch die Trennung von beobachtetem Objekt und beobachtendem Subjekt zu hinterfragen. Worte und Dinge seien nicht als ontologische Entitäten mit bestimmten Eigenschaften festgelegt, die dann zueinander in Relation gesetzt werden können, vielmehr entstehen solche Bestimmungen von Phänomenen erst im performativen Akt der Bedeutungsgebung, in dem Praktiken der Beobachtung, Beschreibung etc., durch die Materie in bestimmter Weise zur Erscheinung kommt und konfiguriert wird, eine ebenso große Rolle spielen wie deren Eigendynamik. Der Mensch steht nicht mehr als Beobachter außerhalb der Welt, sondern ist Teil derselben und ihrer intra-aktiven Prozesse, die Wirklichkeit immer wieder neu hervorbringen: »On an agential realist account, discursive practices are not human-based activities but rather specific material (re)configurings of the world through which local determinations of boundaries, properties, and meanings are differentially enacted. And matter is not a fixed essence; rather, matter is substance in its intra-active becoming – not a thing but a doing, a congealing of agency. And performativity is not understood as iterative citationality (Butler) but rather iterative intra-activity.« (BARAD: 2003, 828).

schen«, die der Roman ebenfalls thematisiert. Der andere ›Natur«raum erscheint nicht nur als kreative Sprachschöpfung, sondern wird durch die ›Menschen«, die sich in ihm bewegen müssen, und ihre sinnliche Wahrnehmung gleichsam beglaubigt. Vor diesem Hintergrund präsentiert er sich als eine Art ›Hölle«, die äußerst bedrohlich ist. Dies zeigt sich, wenn sich die Landschaft plötzlich verändert:

Det begynder at regne på søen. Kate plukker et kronblad af åkandens blomst, lægger det i munden og svømmer mellem siv ind mod søbredden. Det falder i med hagl, hvide skorper slår imod hendes hoved og skuldre. Kate svømmer til, hun forsøger at få fodfæste på mudderet. Vandet bliver koldt, fra søens midte breder isskorper sig, det knager når vandet stivner til is. Kate hiver sig op i sivene [...]. Agnes løber ned til søen men da hun når den, står Kate allerede på de visne blade i skovbunden. (80)

Es beginnt auf den See zu regnen. Kate pflückt ein Kronblatt der Wasserlilienblüte, legt es sich in den Mund und schwimmt zwischen Schilfrohr ans Seeufer. Hagel setzt ein, weiße Krusten schlagen gegen ihren Kopf und ihre Schultern. Kate schwimmt weiter, sie versucht, festen Grund im Schlamm zu finden. Das Wasser wird kalt, von der Mitte des Sees breiten sich Eiskrusten aus, es knackt, wenn das Wasser zu Eis erstarrt. Kate zieht sich an den Schilfrohren hoch [...]. Agnes läuft zum See hinunter, aber als sie ihn erreicht, steht Kate schon auf den welken Blättern am Waldboden. (76)⁴²

Die Materie führt ein exzessives Eigenleben und ist für die ›Menschen« dadurch nicht berechenbar. Sie kommen in Gefahr, weil sie ihr Verhalten möglicherweise nicht schnell genug anpassen können. Es herrscht keine Planbarkeit, keine Möglichkeit, die Landschaft zu bebauen, die ›Menschen« müssen situativ auf das reagieren, was ihre Umgebung jeweils gibt und wie sie sich konstituiert. So ist Agnes auf das angewiesen, was sie jeweils in der mutierenden Landschaft findet, um für den Lebensunterhalt der Familie zu sorgen (75 f./71). Landbo bemerkt hierzu, dass die Menschen zum Objekt würden, das sich der schnell verändernden Landschaft unterwerfen muss.⁴³ Die kulturelle Kraft, mit der ›Menschen« die Welt erobert haben, ihr Wissen und ihre Techniken werden an dieser Stelle zurückgenommen – sie stehen als brüchige Konstruktionen einer ungeheuren Kraft der vitalen Materie gegenüber. Dies lässt sich als archai-

42 Eine analoge Szene findet sich, als Kates Vater Mikael schwimmen geht und das Wasser auf einmal verschwindet. Dies ist in diesem Fall gefährlich für einen Raubvogel, der ins Wasser auf eine Beute niederstoßen wollte, dann jedoch auf den Stein in der Heide prallt, die entstanden ist (73/69). Dies verweist darauf, dass die zerstörten Räume auch für andere Lebewesen gefährlich sind.

43 Vgl. dazu LANDBO: 1996, 8; HANSEN: 2000, 43 ff.; ØBERG u. TOFT: 1997, 114.

sches, aber auch als posthumanistisches Szenario lesen, das möglicherweise auf eine vorangegangene ökologische Katastrophe verweist.⁴⁴ So zeigen sich hier implizit Verknüpfungen mit Inger Christensens Langgedicht *alphabet*, in dem sie, wie Pryds Helle, auf die Schöpfungskraft der Sprache und zugleich auf die Zerstörung der Ökosysteme durch den Menschen aufmerksam macht.⁴⁵ Beide Texte haben die apokalyptischen Bilder gemein. Auch Bildfügungen wie das Öl im Gefieder der Wasservogel oder die Assoziation von Fruchtknoten mit Atomkernen verweisen bei Pryds Helle auf einen ökologischen Zusammenhang.⁴⁶ Bedeutsam wird jedoch vor allem der Titel *Wasserpest*, denn dieser Begriff wird auch bei Christensen erwähnt. Die Wasserpest ist eine aus Nordamerika nach Europa eingeschleppte Pflanze, die sich explosionsartig vermehren kann und dadurch nicht nur andere Pflanzen verdrängt, sondern auch die Schifffahrt behindert.⁴⁷ Bang Nedergaard sieht die Wasserpest als Untergangsmotiv, als Zeichen der Krankheit des Ökosystems, da die Wasserpest Ökosysteme zum Umkippen und Ersticken bringen kann. Dies sei bei Christensen mit der Zerstörungskraft des Menschen und dem schonungslosen Verbrauch von Ressourcen verknüpft, da dieser die Erde langsam erstickt.⁴⁸ Diese Deutung ist allerdings ungenau, da die Wasserpest vor allem auch Sauerstoff produziert und somit Gewässer beleben kann. Sie wird für ein Ökosystem nicht zwangsläufig zum Problem, wohl aber

44 Auch Pryds Helle selbst stellt den Roman in diesen Kontext, wenn sie in einem Interview sagt: »Med hensyn til Vandpest ser jeg den muterende, postkatastrofiske natur, der optræder i bogen, som realisme. Den økologiske katastrofe er skam indtruffet for længst, vi vælger bare at ignorere den.« [Im Hinblick auf Wasserpest sehe ich die mutierte, postkatastrophische Natur, die im Buch auftritt, als Realismus. Die ökologische Katastrophe ist schon lange eingetroffen, wir entscheiden uns nur dafür, das zu ignorieren.]. Zitiert in ØBERG u. TOFT: 1997, 118. Vgl. auch BANG NEDERGAARD: 2015, 176.

45 CHRISTENSEN: 1990. Auf die intertextuellen Bezüge beider Texte wäre noch ausführlicher einzugehen.

46 Vgl. hierzu: »Frugtknudernes atomer, med frøgemmer og frøkapsler, fissionerer og falder mod jorden i frønnede dele, enkelte atomer svæver rundt som grundstof.« (70) [Die Atome der Fruchtknoten mit Samenhüllen und Samenkapseln kernspalten sich und fallen in morschen Teilen zur Erde, einzelne Atome schweben als Grundstoff umher. (66)].

47 Vgl. »Wasserpest«, o.J.

48 Vgl. BANG NEDERGAARD: 2015, 166 f. Sie bringt dies auch mit der realen Pest in Verbindung, die im Körper des Menschen wütet und Spuren hinterlässt. So sieht sie hier auch die Mutation des Wassers, die Blasen zu Beginn werden mit den Pestbeulen assoziiert und somit zum Zeichen dafür, dass der Organismus angegriffen ist.

für den ›Menschen‹, der die Gewässer nutzen will.⁴⁹ Insofern ist die Wasserpest mit dem schöpferischen Aspekt des anderen ›Natur‹raums durchaus vereinbar.⁵⁰ Sinnbildlich würde dieser Raum, der auf Malcolms Karte als Wasser gekennzeichnet ist, als ein von Wasserpest befallener lesbar, was eine Lebendigkeit und Schöpfungskraft der Materie freisetzt. Deren Beweglichkeit steht allerdings den Lebensmöglichkeiten und der Nutzung durch den ›Menschen‹ radikal entgegen, so dass hier kein sinnvolles Zusammenspiel mehr entsteht.⁵¹ Vor diesem Hintergrund erscheint der Aufenthalt in diesem Raum auch als Strafe für ›Menschen‹, die sich am Leben vergriffen haben: Agnes und Mikael, die dort leben, haben ihr Kind getötet, um in seinem Körper Heroin zu schmuggeln. Letztlich bleibt jedoch unklar, ob sich die Mutation der Landschaft nun einem Fehlverhalten des ›Menschen‹ verdankt und wenn ja, welchem.⁵² Deutlich wird al-

49 So bemerkt auch Bang Nedergaard selbst, dass im Roman nie explizit gesagt wird, dass die Wasserpest Auslöser der Mutationen und der Katastrophe ist (ebd., 167).

50 Interessant ist hier auch, dass die Wasserpest-Pflanze in Europa ausschließlich als weibliche Pflanze bekannt ist, die sich durch Weiterwachsen von abgebrochenen Stengeln vermehrt, was den mutierenden Textbildern, die aus sich selbst heraus zu wachsen scheinen, entspricht. Vgl. »Wasserpest«, o.J.

51 Christensen schildert an der Stelle, an der die Wasserpest erwähnt wird, das Scheitern des Ikaros, die Zerstörung der menschlichen Illusion der Beherrschung der Natur, der vielmehr nach seiner Vernichtung wieder zum Teil der Natur wird: »Som små/vil vi findes, så små som lidt pollen i tørv,/som lidt virus i knogler, som vandpest måske,/måske som lidt hvidkløver, vikke, lidt skivemille/forvist til det gentabte paradys; [...]« (CHRISTENSEN: 1990, 30 f.) [als kleine/wird es uns geben, so klein wie etwas pollen in torf,/wie etwas virus in knochen, als wasserpest vielleicht/vielleicht als etwas weißklee, wicke, etwas strahllose kamille/ins wiederverlorene paradys verwiesen; [...]]. Ein Verweis auf den Mythos von Ikarus findet sich auch bei Pryds Helle in der Legende der Nonne Christina, die Beatrice Kate erzählt. Ich werde darauf weiter unten ausführlich zurückkommen. Die Wasserpest als Pflanze selbst taucht nur an einer Stelle konkret auf: Bei ihrer Rückkehr erfahren Beatrice und Malcolm, dass der See auf dem Land von Malcolms Bruder von Wasserpest befallen ist und die Entenkolonie daher geschlachtet werden musste. In dieser Szene scheint sich der Text selbst in die Wirklichkeit zurückzusetzen, da das Bild des mutierten Wassers wieder in das greifbare Phänomen der Wasserpest überführt wird, analog zu der Rückkehr aus dem mythischen in den realen Raum (vgl. 128/122).

52 Darüber herrscht auch in der Forschung Uneinigkeit. Øberg und Toft sind der Meinung, dass die Landschaft jeden Tag Agnes' Handeln, das Gebären und Zerstören, mimit (ØBERG u. TOFT: 1997, 112). Ebenso deutet Mai die Zone als feindlichen Mutterkörper, der zu Geburt und Zerstörung verdammt sei. Einen Zusammenhang sieht sie auch mit den verkehrten ›Natur‹ordnungen in Dantes Höllenvisionen. Diese Landschaft wäre dann als apokalyptische und strafende zu verstehen, als zweiter Verlust des Paradieses, der den Figuren jeden Tag neu vorgeführt wird. Ebenso wie die Mörder in Dantes Hölle müssen Agnes und Mikael die mutierte Landschaft erleben. Vgl. MAI: 1994, 257 ff. Bang

lerdings, dass der ›Natur‹zusammenhang als solcher seine Vitalität und Schöpfungskraft auch in einem postapokalyptischen Szenario bewahrt. Es sind vor allem die ›Menschen‹ selbst, die durch ihr Handeln möglicherweise Räume schaffen, die ihnen ein sinnvolles und selbstbestimmtes Sein zukünftig erschweren. Da die physischen und die mentalen Komponenten einer Kultur eng aufeinander bezogen sind, muss eine Kultur, die ihre eigenen Lebensgrundlagen zerstört und missachtet, notwendig untergehen.

Implizit stellt der Text damit die Frage, wie Kultur als eingebettet in den größeren und primären ›Natur‹raum, in die Prozesshaftigkeit der Materie, zu denken und zu gestalten ist. Der andere Raum erscheint als Reflexionsraum, der die Frage nach der ›Natur‹beherrschung und den ›Natur‹konzeptionen der ›Menschen‹ an sich aufwirft. Dabei hat er auch eine spielerische und kreative Komponente: Er erscheint als eine Art Neubeginn, der ein anderes ›Natur‹verhältnis ermöglicht, indem sich der ›Mensch‹ seiner Umgebung anders anpasst. So nimmt Agnes nach eigener Aussage die Veränderungen der Landschaft kaum mehr wahr und reagiert einfach, indem sie den Sonnenschirm herausholt und die Landschaft genießt, bis diese am Abend wieder in ein Moor übergeht. Ebenso nutzt sie das Holz der Umgebung, um daraus Möbel zu bauen. Mikael's Blick, den er über die Landschaft schweifen lässt, erscheint eher kontemplativ passiv als unterwerfend und erobernd, strahlt eben dadurch aber auch eine gewisse Ruhe aus. Sichtbar wird eine Kultur, bei der die menschliche Ordnung einer Prozesshaftigkeit der Materie unterlegen bleibt und in diese integriert wird, statt sie selbst zu unterwerfen. Letztlich zeigt der Roman jedoch, dass eine solche Anpassung für den ›Menschen‹ kaum zu leisten ist. Dies wird deutlich in der Verzweiflung der Figuren, die, um aus diesem Paradies zu flüchten, sogar den eigenen Tod in Kauf nehmen. So ist der Rückweg über das Wasser und später eine schmale Landzunge auch für Bang Nedergaard die eigentliche Hölle und Apokalypse, weil der ›Mensch‹ hier dem Abgrund und dem Untergang, der Zer-

Nedergaard geht auf den Zusammenhang mit der ökologischen Zerstörung ein, sie sieht das Geschehen als apokalyptisches und als Rache der Natur für die Untaten der Menschen (BANG NEDERGAARD: 2015, 163). Landbos Interpretation legt eine ökologische Katastrophe nahe, wobei sie betont, dass im Roman unklar bleibt, warum die Natur Amok läuft (LANDBO: 1996, 8). Stjernfelt widerspricht dieser Deutung, dafür gebe es keine Anhaltspunkte im Roman (STJERNFELT: 2001, 298 ff., und weiter unten).

störungskraft, absolut ausgesetzt ist, begleitet von Todesangst und körperlichen Strapazen:⁵³

På siderne af den var landskabet i uafbrudt forandring. Hver gang vandet væltede frem fra træernes blade eller stivnede til klippe, standsede vi skræmte, og ventede, til der kom en pause, nogle timers stabilitet. Indimellem lå der store pytter på tungen, så den knapt var til at skelne fra det omgivende hav, eller klipperne stod så tæt, at vi måtte gå sidelæns for at komme frem. Kufferten med tæpperne og kortene tabte jeg i en revne i jordskorpen [...]. Vi så kufferten falde i lang tid, en prik mod ildskæret dybt nede. Jeg så muld løsne sig fra jorden og falde op, den spredtes på vej op, og den let lyserøde luft, der omgav os, sank igennem mulden, der steg og lå som en mørk sky over os. Temperaturen vekslede mellem frost og næsten ulidelig varme. [...] Når der lå sne, kunne det ske, at vi trådte ved siden af tungen og trådte ned i luftlommer. Man faldt igenem og stod i luft til livet på et andet, ganske tyndt, lag frostsne. Jeg knækkede et hult strå af ved en sø vi passerede, og stak det gennem snelaget nederst i en luftlomme. Det var nat, og vi kunne se solen, en lille kugle der gemte sig bag jordkloden, og hvis skygge aftegnede mælkevejen. Vi fandt hverken frugter eller bær langs tungen og turde ikke bevæge os ind i vegetationen, selvom vi kunne se frugter hænge fra træerne i skove. [...] Men en tidlig morgen, hvor vi [...] trætte havde bemærket, at vi gik i en udtørret flodseng med spredte oliventræer på bredderne, drejede tungen, og foran os lå kornmarker, en eng med græssende køer, gennemskåret af en vej, og en gård. Malcolm og jeg genkendte gården. Det var Toms og Bodils [...]. Bag os gled flodsengen ind i sig selv, som havde den luftfyldte porer den kunne forsvinde ind i. Jeg vendte mig, og bag os lå kornmarker, vejen der svingede op over en bakke og forsvandt. (125 ff.)

An ihren Seiten war die Landschaft in ununterbrochener Veränderung. Jedes Mal, wenn das Wasser aus den Blättern der Bäume hervorbrach oder zu Fels erstarrte, blieben wir erschrocken stehen und warteten bis eine Pause kam, ein paar Stunden Stabilität. Manchmal standen großen [sic] Pfützen auf der Landenge, so daß sie kaum von der umgebenden See zu unterscheiden war, oder die Felsen standen so dicht, daß wir seitwärts gehen mußten, um vorwärts zu kommen. Den Koffer mit den Decken und Karten verlor ich in einem Riß in der Erdkruste [...]. Wir sahen den Koffer eine lange Zeit fallen, ein Punkt gegen den Feuerschein tief unten. Ich sah Humus sich aus der Erde lösen und hinauffallen, er verteilte sich auf dem Weg nach oben, und die leicht rosafarbene Luft, die uns umgab, sank durch den Humus, der stieg und wie eine dunkle Wolke über uns lag. Die Temperatur wechselte zwischen Frost und fast unerträglicher Hitze. [...] Wenn Schnee lag, konnte es geschehen, daß wir neben die Landenge in Luftaschen traten. Man fiel hindurch und stand bis zu den Hüften in Luft auf einer zweiten, ganz dünnen Schicht Pulverschnee. Ich brach einen hohlen Halm bei einem See ab, den wir passierten, und steckte ihn durch die Schneeschicht bis ganz unten in eine Lufttasche. Es war Nacht, und wir konnten die Sonne sehen, eine kleine Kugel, die sich hinter dem Erdball verbarg, und dessen Schatten die Milchstraße nachzeichnete. Wir fanden weder Früchte noch Beeren entlang der Landenge und wagten uns nicht in die Vegetation hinein,

53 Vgl. BANG NEDERGAARD: 2015, 167 f.

selbst wenn wir sahen, daß es dort Bäume mit Früchten [...] gab. [...] Aber eines frühen Morgens, [...] an dem wir müde festgestellt hatten, daß wir in einem ausgetrockneten Flußbett mit vereinzelt Olivenbäumen an den Ufern gingen, drehte sich die Landenge, und vor uns lagen Kornfelder und eine Weide mit grasenden Kühen, durchschnitten von einem Weg, und ein Hof. Malcolm und ich erkannten den Hof wieder. Es war der von Tom und Bodil [...]. Hinter uns glitt das Flußbett in sich selbst, als ob es luftgefüllte Poren hatte, in denen es verschwinden konnte. Ich wandte mich um, und hinter uns lagen Kornfelder, der Weg, der sich über einen Hügel schwang und verschwand. (118 ff.)

Deutlich wird hier die Gefahr, die dem ›Menschen‹ real droht, wenn er nicht einschätzen kann, wie seine Umgebung jeweils beschaffen sein wird und keine zuverlässige Erkenntnis mehr über seine Umwelt gewinnen kann. Der ›Mensch‹ steht hier auf einer dünnen und absolut brüchigen Schicht, die jederzeit auf den Abgrund hin durchbrechen kann, was eine fundamentale Angst auslöst. Die menschliche Welt ist in eine kosmische Weite eingelassen, der gegenüber er sich klein und unbedeutend ausnimmt, und in eine schöpferische Veränderlichkeit und Prozesshaftigkeit, die der ›Mensch‹ nicht beherrschen kann: »Havets ustadighed er den paradiske konkretisering af en livsfilosofisk ontologi, hvor verden er *Werden*.«⁵⁴ [Die Instabilität des Meeres ist die parodistische Konkretisierung einer lebensphilosophischen Ontologie, in der die Welt *Werden* ist.]. Die ›feste Landordnung‹ und das ›schöpferische Meer‹ stehen somit für zwei Bewusstseinszustände: jenen der vernünftigen und berechenbaren Ordnung, einer Stabilität, die der ›Mensch‹ für sich zu schaffen versucht, und jenen der (poetischen) lebendigen Kraft der Materie, die das Festgefahrene und Funktionale durchbricht, die in ihrer Reinform aber auch tiefe Unsicherheit auslöst.⁵⁵ So eröffnet der Roman Angstszenerien und Möglichkeiten zugleich: Der Weg über die Landzunge erscheint als erste prekäre Rettung, die schließlich wieder in der gewohnten Welt mündet und den Albtraum verschwinden lässt. Zugleich zeigt sich jedoch, dass es insbesondere Beatrice nach dieser existenziellen Erfahrung nicht mehr möglich ist, an die bisherigen Sinnkonstruktionen zu glauben:

54 STJERNFELT: 2001, 301.

55 Dies verweist auf die Philosophie von Friedrich Nietzsche. Für Nietzsche, der bezeichnenderweise auch die Metapher des Geworfenseins auf dem Meer verwendet, gibt es allenfalls temporäre Gewissheiten. Das Meer steht symbolisch stets auch für das Unbekannte, für das, was sich den festen Wissensordnungen an Land entzieht, die der Mensch nicht dauerhaft gewinnen kann. Das Leben erscheint somit, wie auch bei Pryds Helle, als schwankender Untergrund, die Ufer nur als neue Selbsttäuschung, als Provisorium. Vgl. dazu ausführlich FELDBUSCH: 2003, 179 ff.

Sådan må det være at komme til en anden planet, næsten identisk med ens egen, men spejlvendt måske, eller med lufthavet under sig i stedet for over sig, måske. (128)

So muß es sein, wenn man auf einen anderen Planeten kommt, beinahe identisch mit dem eigenen, aber spiegelverkehrt vielleicht, oder mit dem Luftmeer unter sich statt über sich, vielleicht. (121)

Bei ihr wächst sich dieser Zweifel, der sie schon vor der Erfahrung des anderen Raumes begleitet hat, zu einer fundamentalen Orientierungslosigkeit aus (128/122). Denkbar wäre als zweite Möglichkeit aber auch, die eigenen Sinnkonstruktionen neu zu gestalten im Sinne eines von Karen Barad favorisierten Dazwischen, ein Zusammenspiel von Geist und Materie, das die Festlegungen eines cartesianischen Dualismus auflöst und die ›Menschen‹ in ein flexibleres Zusammenspiel mit der Materie stellt, das aber immer noch tragfähige Sinnkonstruktionen hervorbringt. Diese Möglichkeit schöpft der Roman jedoch nicht aus. Beide Charaktere bleiben auch nach der Rückkehr ihren eigenen Verhaltensweisen weitgehend treu, die sich im Erleben der anderen ›Natur‹ nicht korrigieren, sondern jeweils steigern. Nahegelegt wird damit, dass beide auch für bestimmte exemplarische Subjekt- und Wahrnehmungspositionen stehen. Den stabilen und vermeintlich ontologisch begründeten Sinnbildern des souveränen und selbstsicheren Subjekts, das Malcolm verkörpert, wird eine fließende und lebendige Welt gegenübergestellt, die Beatrice wahrnimmt und die vernünftige Sinnordnungen unmöglich macht. Dies wirft die Frage auf, wie das menschliche Subjekt selbst in der und als ›Natur‹-ordnung gedacht werden kann, der sich der nächste Abschnitt widmet.

2.2. Körper und Geist – anthropologische Perspektiven des Romans

2.2.1. Beatrice und Malcolm

Die Frage nach dem Verhältnis von Materie und Bewusstsein betrifft nicht nur die Konzeptionen der äußeren ›Natur‹. Sie ist auch eine Grundfrage der Anthropologie, die sich damit beschäftigt, wie das Verhältnis von Körper und Geist zueinander gedacht werden kann.⁵⁶ In der Aufklä-

⁵⁶ Hierfür steht die Vorstellung vom Menschen als physisch-moralischem Doppelwesen, so dass der Mensch als körperliches und als Kulturwesen gleichermaßen gedacht wird und beide in ihrem Verhältnis betrachtet werden. Es geht der Anthropologie also

rung wurde eine Vorstellung des menschlichen Subjekts entworfen, die dem Geist und der Vernunft das Primat einräumte. Der Körper wurde dem als zu beherrschendes Objekt unterworfen. Namentlich René Descartes begründete die Überlegenheit, die Würde und das Sein des Menschen in seiner Fähigkeit zur rationalen Erkenntnis, mit der er sich über den Naturzusammenhang erhebt, diesen transzendiert und in die Nähe des Göttlichen rückt. Der körperliche-sinnliche Weltbezug galt Descartes als unzuverlässige Erkenntnisquelle, da dieser nicht wie die Vernunft klare und sichere Gewissheiten hervorbringen kann, sondern stets möglichen Täuschungen und subjektiven Auffassungen unterliegt.⁵⁷ Diese Haltung verkörpert auch Beatrice als Hauptfigur des Romans. Die äußere Welt erscheint ihr instabil und flüchtig, was sich bereits in ihrer Kindheit zeigt:

Den [die Stimme des Vaters, D.L.] skræmte mig altid, han kaldte, han talte, jeg krøb sammen. Jeg var et barn. Han sang i badeværelset, i køkkenet, i mit og mine søskendes soveværelse med en stemme så omfangsrig, at den ingen steder kunne finde hvile, den bredte sig rastløs og fyldte krogene op. Man kunne ikke se stemmens kraft på hans krop, min far var spinkel, af middelhøjde. Jeg var et barn. Da jeg var 7 år, døde han, forliste med sin fiskerbåd. Ingen havde fortalt mig om døden. [...] Mine forældre var begge 25 år det år han døde. De havde ikke nået at tænke på døden; jeg havde ingen idé om den. Dagene havde syntes uendelige i antal, evige rækker af uger og måneder, af mennesker der gik ind og ud af huset, af skibe der sejlede ud og kom tilbage. Kun vi børn undergik forandringer og voksede, ellers var verden et uforanderligt felt, der gled gennem årstiderne. [...] Døden var et grimt ord, en ram smag i munden. (36 f.)

Sie [die Stimme des Vaters, D.L.] erschreckte mich immer, er rief, er sprach, ich verkroch mich. Ich war ein Kind. Er sang im Badezimmer, in der Küche, in meinem und meiner Geschwister Schlafzimmer, mit einer so umfangreichen Stimme, daß sie nirgends Ruhe finden konnte, sie breitete sich rastlos aus und erfüllte jeden Winkel. Man konnte seinem schwächtigen Körper, die Kraft der Stimme nicht ansehen. Ich war ein Kind. Als ich sieben Jahre alt war, starb er, sank mit seinem Fischerboot. Niemand hatte mir vom Tod erzählt. [...] Meine Eltern waren beide 25 in dem Jahr, als er starb. Sie hatten es nicht geschafft, an den Tod zu denken; ich hatte keine Vorstellung von ihm. Die Anzahl der Tage schien unendlich, ewige Reihen von Wochen und Monaten, von Menschen, die im Haus ein- und ausgingen, von Schiffen, die hinausfahren und zurückkamen. Nur wir Kinder waren Veränderungen unterworfen und wuchsen, ansonsten war die Welt ein unveränderliches Feld, das durch die Jahreszeiten glitt. [...] Der Tod war ein härliches Wort, ein bitterer Geschmack im Mund. (34)

darum, den Menschen ganzheitlich zu betrachten und damit nicht zuletzt die cartesianische Spaltung zu überwinden. Vgl. dazu BENTHIEN: 2002, 60, und LEHMANN: 2013, 57.

57 Vgl. ZIMA: 2010, 84 ff., und POSER: 2003.

In der heilen Welt des Kindes, die von Zyklen und Rhythmen geprägt ist, der Wiederkehr der Jahreszeiten, die von der Mutter in poetische Worte gefasst wird, und dem Ausfahren und der Rückkehr der Fischerboote, tut sich durch den Tod des Vaters plötzlich ein Abgrund auf. Die vermeintliche Stabilität, in der nur die Kinder selbst veränderlich sind, offenbart sich hier als allgemeine Prozesshaftigkeit, in der das Morgen völlig anders sein kann als das Heute. Auffällig ist auch, dass die Vaterfigur schon zuvor brüchig erscheint: Während die Stimme als mächtige Instanz alles ausfüllt, verdrängt und das Kind erschreckt, entspricht sein Körper als Bild nicht dieser Wahrnehmung, weder visuell noch in Bezug auf seine Widerstandsfähigkeit. Vielmehr wird der scheinbar mächtige Vater von den äußeren ›Natur‹kräften einfach verschlungen. Später studiert Beatrice die Philosophie der Aufklärung, mit Hilfe derer sie ihre Welt und sich selbst zu ordnen und zu verstehen versucht:

En sommerdag. Jeg var 20 år og brugte al min tid på at studere. Læste filosofi, om sindets væsen, de forskellige formodninger man havde haft gennem tiderne. Jeg spejlede mig i tankerne, spejlede mit sind. [...] Jeg gik sjældent ud, jeg foretrak skrivebordet, hvorfra jeg kunne se lystbådehavnen og de promenerende sommergæster. Spragtede kjoler, lyse jakkesæt og hvide lystbåde. Mennesker der slentrede. Den samme udsigt hver dag, trods udskiftninger af menneskene og bådene. (38)

Ein Sommertag. Ich war 20 Jahre und verwandte all meine Zeit aufs Studium. Ich studierte Philosophie, das Wesen des Gemüts, die verschiedenen Vermutungen, die man durch die Zeiten gehabt hatte. Ich spiegelte mich in den Gedanken, spiegelte mein Gemüt. [...] Ich ging selten hinaus, ich zog den Schreibtisch vor, von dem aus ich den Yachthafen und die promenierenden Sommergäste sehen konnte. Kunterbunte Kleider, helle Anzüge und weiße Segelboote. Menschen, die schlenderten. Dieselbe Aussicht an jedem Tag, trotz des Wechsels von Menschen und Booten. (36)

Wie schon im ersten Teil zeigt sich der Versuch einer Art Rahmung des Bildes aus der Distanz heraus. Diese erscheint auch als Schutzreaktion, indem Beatrice dem gefährlichen Meer, das den Vater getötet hat, nicht nahekommt, sondern sich an den festen Boden hält und nach den zugrundeliegenden Prinzipien des Lebens sucht. Zugleich wird diese Stabilität des Bildes jedoch unterlaufen: Das individuelle Leben des ›Menschen‹ erscheint als vergängliches, indem die Aussicht bleibt, die Besetzung der Szenerie aber jeweils wechselt.

Noch wichtiger ist, dass die Konzentration auf die Bildlichkeit selbst eine tiefe Unsicherheit hervorruft. Die visuelle Wahrnehmung führt nicht zu einer Bezüglichkeit und Berührbarkeit der Welt, vielmehr wirkt diese

umso flüchtiger: Körper erscheinen immer wieder anders oder verschwinden ganz, Eindrücke verwischen, und Bilder sind undeutlich. So fürchtet Beatrice beispielsweise, ihren Mann nicht zu erkennen, wenn dieser nach dem Bad rasiert auf sie zukommt:

Jeg genkendte ham på øjnene, der er særegent grønne, men jeg var altid bange for at komme til at gå med en fremmed, og være forsvundet når Malcolm kom ud. (43)

Ich erkannte ihn an den Augen, die so eigenartig grün sind, aber ich hatte immer Angst, versehentlich mit einem Fremden zu gehen und verschwunden zu sein, wenn Malcolm herauskam. (40)

Mit dem Schließen der Augen verschwindet die Welt vollständig, eine Verbindung zwischen außen und innen geht dabei ganz verloren:

Når jeg lukkede øjnene forsvandt han. Jeg forestillede mig: Solen, at den aldrig mere ville stå op; regnen, at den faldt opad fra skyerne. Jeg betragtede min bevidsthed, mens den forsøgte at skabe ændringer og modsætninger til den verden jeg kendte. (42)

Wenn ich die Augen schloß, verschwand er. Ich stellt mir vor: die Sonne, daß sie niemals mehr aufgehen würde; den Regen, daß er von den Wolken nach oben fiel. Ich schaute dabei zu, wie es in mir arbeitete, wie dort versucht wurde, Änderungen und Gegensätze zu der Welt, die ich kannte, zu schaffen. (39)⁵⁸

Auch sind die sinnlichen Eindrücke sprachlich nur schwer fassbar. So reflektiert Beatrice an einer Stelle über die Wahrnehmung von Farben, die vielleicht bei jedem unterschiedlich ist (94/89). Die sprachliche Bezeichnung erscheint damit – erneut im Anschluss an Hume – als arbiträr, als bloße Konvention, die die eigentliche Erscheinung nicht zu fassen vermag. Der Erlebnisinhalt kann nicht ausgedrückt, vermittelt und geteilt werden. Wenn dies geschieht, entsteht eine Abstraktion, deren Realitätsbezug und ontologische Aussagekraft in Frage stehen. Es zeigt sich, dass die materiell-sinnliche Welt, einschließlich der physischen Existenz des ›Menschen‹, als instabil, vergänglich und unfassbar erscheint. Sie lässt sich nicht in festen Sinngefügen begreifen und beherrschen. Vielmehr entstehen Eindrücke – und darauf basierend die Weltbilder – immer wieder neu. Letztere weisen damit eine Multiperspektivität auf, die einen eindeutigen Weltbezug und das Gefühl einer festen Verortung erschwert. In

⁵⁸ An dieser Stelle ist die Übersetzung aus meiner Sicht nicht gelungen. Wörtlicher übersetzt müsste es heißen: »Ich betrachtete mein Bewusstsein, während es versuchte, Änderungen und Gegensätze zu der Welt, die ich kannte, zu schaffen.«

einem autobiographischen Kommentar macht Pryds Helle deutlich, dass darin sowohl eine Chance wie eine Gefahr liegen kann:

Da jeg læste Hume første gang, var det som om en ny verden åbnede sig for mig, forstærket af Kant. Jeg havde aldrig tænkt over mit sanseapparat, jeg havde ikke stillet spørgsmål ved mig selv som menneske. Det gør man ikke i de kredse, jeg er vokset op. Det er faktisk også befriende, død og eksistens betragtes som meget mere håndfast. [...] Når jeg læste om fluens syn, dens manglefacetterede perspektiv, om dyrenes sanser i forhold til vores i det hele taget – så var det med en jublende følelse af, at det slet ikke havde været sandt, at intet af det jeg var tvunget til at tro på, var sandt. At alt var relativt. At sandhed ikke findes men er subjektiv, at sandhed er forskellig under forskellige styreformere, forskellige historiske tider, på forskellige tidspunkter af ens liv. At et andet menneske og jeg slet ikke sanser det samme. [...] Det var en stor befrielse – men naturligvis også anledning til eksistentiel tvivl og angst.⁵⁹

Als ich zum ersten Mal Hume las, war es, als ob sich mir eine neue Welt öffnete, verstärkt durch Kant. Ich hatte nie zuvor über meine Sinne nachgedacht, ich hatte mich selbst als Mensch nie in Frage gestellt. Das macht man nicht in den Kreisen, in denen ich aufgewachsen bin. Das ist auch befreiend, Tod und Existenz werden als sehr viel handfester betrachtet. [...] Als ich über den Sehsinn der Fliege las, ihr vielfacettierte Perspektive, über die Sinne der Tiere im Verhältnis zu unseren überhaupt – da war es mit einem jubelnden Gefühl, dass es nicht wahr gewesen war, dass nichts, woran man mich zu glauben gezwungen hatte, wahr gewesen war. Alles war relativ. Dass es Wahrheit nicht gibt, sondern sie subjektiv ist, dass Wahrheit sich in verschiedenen Gesellschaftsformen und zu verschiedenen historischen Zeitpunkten, zu unterschiedlichen Zeitpunkten im eigenen Leben unterschiedlich ausnimmt. Dass ein anderer Mensch und ich schlicht nicht das gleiche wahrnehmen. [...] Das war eine große Befreiung – aber natürlich auch der Anlass zu existenziellem Zweifel und Angst.

Verknüpfen lässt sich dies erneut auch mit der Philosophie von Descartes, der die Würde des Subjekts in seiner geistigen Freiheit begründet. Diese impliziert, dass der Mensch tradierte Auffassungen in Frage stellen und selbst nach Erkenntnis suchen kann. Auch Descartes ging es dabei, wie Beatrice, um die Frage, was der Mensch sicher wissen kann und auf welchem Grund er steht. Eine unbezweifelbare Wahrheit war für Descartes, dass der menschliche Geist sich im Denken selbst erfährt, der Satz »Ich denke, also bin ich« kann als Selbstvergegenwärtigung nicht bezweifelt werden. Diese Gewissheit des menschlichen Geistes über sich selbst und aus sich selbst heraus ist den Bezügen zur Welt und auch der sinnlichen Erkenntnis laut Descartes überlegen.⁶⁰ Dieses Konzept wird aller-

59 PRYDS HELLE: 2008, 160.

60 Descartes wird als Begründer des Rationalismus gesehen, in dem die Natur dem menschlichen Geist unterworfen wird. Descartes wird daher, nicht zuletzt im Ecocriti-

dings in Pryds Helles Text dekonstruiert. Grund dafür ist, dass sich ein durch die Ratio bestimmtes menschliches Ich, das Subjekt, selbst als instabile Instanz erweist.

So hat Beatrice nicht nur Zweifel in Bezug auf ihre Wahrnehmung der Außenwelt, sie kann auch kein kohärentes Selbstkonzept mehr ausbilden. Dies wird in ihrer ›Jugendszene‹ deutlich, in der sie in der Badewanne liegt:

Der er et spejl i loftet, som Beatrice ikke kigger i. Hun læser. Hendes hud, specielt på tærne, er rynket af det lange ophold i vandet. Beatrice læser en bog om et menneske der bestod af 16 personligheder. Psykiateren, der fortæller om sin behandling af kvinden, kalder hende for Eva. Beatrice forestiller sig at være en anden samtidig med sig selv. Hun tænker på fremtiden. Når hun tænker, løfter hun bogen i vejret og glider ned under vandet, så også ørerne er dækket. Hun åbner munden, der stadig er i luften, og synger tonerækken, der lyder som et ekko gennem vandet, som sorte huller af lyd der åbner sig. (21)

An der Decke ist ein Spiegel, in den Beatrice nicht schaut. Sie liest. Ihre Haut, besonders an den Zehen, ist runzlig von dem langen Aufenthalt im Wasser. Beatrice liest ein Buch über einen Menschen, der aus 16 Persönlichkeiten bestand. Der Psychiater nennt die Frau, von deren Behandlung er erzählt, Eva. Beatrice stellt sich vor, gleichzeitig sie selbst und eine andere zu sein. Sie denkt an die Zukunft. Wenn sie denkt, hebt sie das Buch hoch und gleitet unter das Wasser, so daß die Ohren bedeckt sind. Sie öffnet den Mund, der immer noch in der Luft ist, und singt eine Tonreihe, die wie ein Echo durch das Wasser klingt, wie schwarze Löcher von Lauten, die sich öffnen. (19)

Die Badewanne erinnert an dieser Stelle an einen mütterlich warmen, wenn auch begrenzten Raum des Uterus. Deutlich wird der Unwillen oder das Unvermögen Beatrices, diesen geschützten Bereich zu verlassen.⁶¹ Dies lässt sich bezogen auf Julia Kristevas Konzepte der mütterlichen Chora lesen: In dieser steht das Kind in einer Vielzahl von Bezügen, die es nicht für sich ordnen kann. Erst durch das Hineinfinden in eine symbolische und vereindeutigende Welt der Sprache, die mit dem Vater assoziiert ist, und durch die Trennung vom diffusen mütterlichen Raum kann sich das Ich als souveränes Subjekt etablieren.⁶² Allerdings hat sich diese symbolisch-machtvolle Welt des Vaters für Beatrice schon früh als brüchig er-

cism, immer wieder als Anstoß für ein Denken gilt, das mit für die gegenwärtige Umweltkrise verantwortlich gemacht wird. Vgl. dazu ausführlich ZIMA: 2010, 84 ff.

61 Darauf verweist an dieser Stelle auch der kleine Intertext, der eine Forelle schildert, die außerhalb ihres Elements zur allgemeinen Bewunderung in leuchtenden Farben schillert, aber dann sofort stirbt. Vgl. zu den Intertexten ausführlicher den letzten Abschnitt.

62 Vgl. dazu ausführlicher das Kapitel zu Marion Poschmann.

wiesen, so wird hier eine Trennung von Körper und Stimme wiederholt, wobei die eigene Stimme dem Ich fremd erscheint. Angespielt wird dabei auch auf die Sage von Narziss und der Nymphe Echo. Echo kann durch die Strafe einer Göttin nicht mehr selbst sprechen, sondern nur die Laute am Ende einer Rede wiederholen. Sie kann somit Narziss auch nicht ihre Liebe gestehen, sondern nur auf dessen Rede ›antworten‹. Nachdem er ihre Liebe verschmäht, wird sie zur Felsformation.⁶³ Auch das Buch, das Beatrice liest, stellt die gespaltene Persönlichkeit einer Frau dar. Diese wird innerhalb eines männlichen Wissenssystems als pathologische gesehen, die durch den Bezug zu Eva für die Urmutter, für das Weibliche an sich steht. Inszeniert wird damit eine weiblich konnotierte Sprachlosigkeit, die das eigene Selbst nicht fassen und definieren kann, das sich nur im Männlichen spiegelt. So schaut Beatrice hier bewusst nicht selbst in den Spiegel, um sich selbst zu erkennen.⁶⁴ Dies verweist auf die Schwierigkeiten des weiblichen Ich, dem die eigene Identität durch das Männliche zugeschrieben wird. Zugleich kann sich Beatrice nicht mit den Bildern eines souveränen und in sich geschlossenen Subjekts, das sich selbst von seiner Vernunft her bestimmt und männlich konnotiert ist, identifizieren. Vielmehr erscheint das Ich, anders als bei Descartes, als multiperspektivisch und die fließende Lebendigkeit eingelassen. Auch hier lässt sich eine Verknüpfung zum Empiristen Hume herstellen. Hume geht davon aus, dass die Vorstellung eines in sich kohärenten und kontinuierlichen Selbst eine Illusion ist, die entsteht, indem der Verstand gegenwärtige und vergangene Sinneseindrücke und Erfahrungen in bestimmter Weise miteinander verknüpft und dadurch ein sich gleichbleibendes Gesamtsystem annimmt. Real sind jedoch weder die Wahrnehmungen noch die Objekte oder der ›Mensch‹ durch die Zeit mit sich selbst identisch. Der

63 OVIDIUS: 1994, 149 f.

64 So findet sich eine Stelle, an der der Vater im Bad duscht und dabei singt, und Beatrice sich, im Waschbecken sitzend, im Spiegel anschaut und mit dem Nagellack der Mutter die Augenlider schminkt. Der Vater reinigt die Augen mit Aceton, was eine wochenlange Blindheit zur Folge hat, in der sie nur Geräusche hört. Hier wäre zu überlegen, inwieweit das Kind versucht, sich in der Welt des Vaters und ihm gegenüber als begehrtes Subjekt zu etablieren, dabei aber scheitert und in einen mütterlich-dunklen Raum zurückgestoßen wird. In diesem Sinne interpretiert auch Mai das Liegen in der Dunkelheit als Rückwendung in einen mütterlichen Raum, in einen blinden und ungeborenen Zustand (MAI: 1994, 256). Der Prozess der Ich-Werdung, der sich, wie ich gleich weiter ausführen werde, auch später nicht vollziehen kann, erscheint damit schon hier problematisch.

menschliche Geist ist ein Bündel verschiedener und voneinander unterscheidbarer Wahrnehmungen. Das eine und überdauernde Ich als Substanz gibt es nicht. Es basiert vielmehr ebenso wie die Erkenntnis auf den sinnlichen Eindrücken und deren gewohnheitsmäßiger Verknüpfung, die als solche nicht mehr wahrgenommen wird. Es ist für Hume eine Fiktion und damit kategorial unterschieden von einer das Selbst sichernden Instanz wie sie Descartes proklamiert.⁶⁵ Sichtbar wird damit ein produktiver Zweifel an vermeintlich feststehenden Identitäten und Menschenbildern und vor allem an der Selbstsicherheit und Überlegenheit eines souveränen menschlichen Subjekts, wie es andere Philosophen der Aufklärung entwerfen. Hinterfragt wird damit im Roman eine bestimmte Vorstellung des menschlichen Subjekts als männlich konnotiert und als in sich stabile und geschlossene Größe, die sich der Welt gegenüberstellt. Vielmehr zeigt sich dieses – wie auch in neueren posthumanistischen Ansätzen – als relationales und vielfältiges. So formuliert Rosi Braidotti das posthumane Subjekt als erweitertes, relationales Selbst, das in einem Feld von Bezügen, Kräften und Energien steht, die es als solches erst hervorbringen und auf die es seinerseits einwirkt. Braidotti betont hier »die Vorrangigkeit der Beziehung und das Bewusstsein, dass man (one) der Effekt uneindämmbarer Ströme von Begegnungen, Interaktionen, Gefühlen und Begierden ist, die man nicht kontrollieren kann.«⁶⁶ Das Subjekt wird somit als eine Art ›Ereignis‹ begriffen, als in sich selbst heterogene und fließende Instanz, die Kräfte in spezifischer Weise versammelt und in einem permanenten Prozess des Werdens begriffen ist.⁶⁷ Es ist auch der lebendigen Zoe, der Lebens- und Schöpfungskraft als solcher näher, so dass Braidotti hier auch das Potenzial für ein neues ›Natur‹verhältnis sieht.

Die Folge ist allerdings die Schwierigkeit, der Welt als handelndes Erkenntniswesen gegenüberzutreten. So zeigt sich, dass sich Beatrice in ihrer Lektüre und ihren philosophischen Gedanken gleichsam verliert:

65 Vgl. hierzu ausführlicher HUME: 1989, 325 ff.; BUTLER: 2015, 165 ff. Hume entwirft somit ein Konzept, das spiegelbildlich zu jenem von Descartes steht. Hier entsteht die Idee des menschlichen Ich als Konzept aus den sinnlichen Eindrücken, während Descartes sie als vorgängig und gesichert imaginiert. Interessant wäre, die Auffassungen Humes mit jenen des New Materialism weiter in Dialog zu bringen. Ebenso wären neuere Ergebnisse der Hirnforschung zum Selbst auf Hume zu beziehen, auch dabei könnten sich spannende Korrelationen ergeben.

66 BRAIDOTTI: 2014, 104.

67 Dies.: 2019, 41.

Dengang betød indholdet i bøgerne alt for mig, jeg formåede ikke at rive mig løs fra tankerækkerne. Mine tanker var en labyrint, og i den befandt jeg mig søgende, jeg drejede om hjørne efter hjørne uden at finde udgangen. Der findes vel ingen udgang fra tankelabyrinten, ikke før vi dør. Vi er labyrinten, vi lever i den, vi lever i os selv og kan ikke slippe fri. Det gælder bare om ikke at ville slippe fri, men være tilfreds med at dreje om hjørne efter hjørne, og for hver drejning opleve en ny stemning, et nyt tankespind. (45)

Damals bedeutete der Inhalt der Bücher alles für mich, ich vermochte es nicht, mich von den Gedankenreihen loszureißen. Meine Gedanken waren ein Labyrinth, und in diesem befand ich mich suchend, ich bog um eine Ecke nach der anderen ohne den Ausgang zu finden. Es gibt wohl keinen Ausgang aus dem Gedankenlabyrinth, nicht ehe wir sterben. Wir sind das Labyrinth, wir leben in ihm, wir leben in uns selbst und können nicht loskommen. Es geht nur darum, nicht loskommen zu wollen, sondern zufrieden damit zu sein, um eine Ecke nach der anderen zu biegen und bei jeder Biegung eine neue Stimmung, ein neues Hirngespinnst zu erleben. (42)⁶⁸

Der radikal auf sich selbst und seinen Geist zurückgeworfene ›Mensch‹ ist in bei Pryds Helles assoziiert mit einer tiefen Unsicherheit, die sich auch aus einer Einsamkeit ergibt.⁶⁹ Er verfängt sich in seiner un-sinnlichen Welt der Kontaktlosigkeit, die einem Spiegelkabinett gleicht. Diese ist, wie auch bei Poschmann, mit einer Entfremdung vom eigenen körperlich-materiellen Dasein verbunden. Beatrice flüchtet in die Welt der Abstraktion, was es ihr unmöglich macht, selbstbestimmt in der Welt zu handeln,

68 Hansen weist darauf hin, dass das Labyrinth auch bei Inger Christensen eine wichtige Rolle spielt. Bei ihr werde aber gerade die Zusammengehörigkeit mit der Welt gedacht, das Labyrinth erscheine als ein gemeinsamer Gedankengang und ein Verschlungensein, als ein Möbiusband zwischen Mensch und Welt (HANSEN: 2000, 52). Bei Pryds Helle steht es hingegen eher für die Abschottung und eine Verwirrung des Ich.

69 Dieser Zustand entsteht auch beim Lesen. So bemerkt Pryds Helle: »Den læsende bevidsthed er blind. Den læsende bevidsthed har sat bogstavbriller for øjnene, bogstaver på et stykke papir eller en skærm, der forhindrer øjnene i at se. Imens tager ordene hinanden i hånden og skaber et nyt syn, et nyt synspunkt, som kun findes i bevidstheden. Den bevidsthed, der gør at vi er mennesker. At læse er at fuldende bevidsthedens skabelse af sig selv.« (PRYDS HELLE: 2011, 10) [Das lesende Bewusstsein ist blind. Das lesende Bewusstsein hat sich Buchstabenbrillen vor die Augen gesetzt, Buchstaben auf einem Stück Papier oder einem Bildschirm, die die Augen daran hindern, zu sehen. Manchmal nehmen die Worte einander an die Hand und schaffen eine neue Aussicht, einen neuen Gesichtspunkt, den es nur im Bewusstsein gibt. Dem Bewusstsein, das uns zu Menschen macht. Zu lesen ist, die Selbsterschaffung des Bewusstseins zu vollenden.]. An dieser Stelle geht es Pryds Helle auch um den Text als ganz eigenes Universum, das keinen direkten Zugang zur Welt hat, sondern vielmehr die Gedanken eines anderen vermittelt. Die Sprache und der Text werden damit zum Ort der Kommunikation, zum Versuch, den anderen die eigene Sichtweise auf die Welt sehen zu lassen, die aber immer eine subjektive Perspektive repräsentiert (ebd., 9). Die Trennung von der Welt gehört, so zeigt sich hier, zum Menschsein unabdingbar hinzu, sie ist als solche nicht aufhebbar.

weil sich deren sinnvolle Deutung erst aus dem Zusammenspiel von sinnlichem Eindruck und dem Fassen desselben in einem sinnvollen Muster ergeben würde. Der Gang nach draußen, den ihr Mann Malcolm immer wieder sucht, wird von Beatrice explizit gemieden:

Men jeg har et landskab indeni, der er klipper at gemme sig bag. Det er rejse nok for mig, jeg behøver ikke at drage ud og finde landskaber, der bare ligner dem indeni. (51)

Aber ich habe eine Landschaft in mir, wo es Felsen gibt, hinter denen man sich verstecken kann. Das ist mir genug an Reise, ich muß nicht hinausziehen, um Landschaften zu finden, die bloß den inneren gleichen. (47 f.)

Als sie die Außenwelt schließlich betritt, wirkt sie passiv und wie betäubt:

Jeg gik tur på molen i havnen, en sommerdag, træet i øjnene af at læse. Jeg snublede over et reb og faldt i vandet. Vandet kom imod mig, vandspejlet, mit hår løftede sig tungt. Jeg hev efter vejret, men fik vand ind, gennem næsen, under tungen. Jeg kunne ikke svømme og sank bare, jeg flød slet ikke opad. Jeg lod mig falde gennem det smudsige vand i havnebassinet uden frygt. (38)

Ich ging auf der Mole am Hafen spazieren, ein Sommertag, mit vom Lesen müden Augen. Ich stolperte über ein Tau und fiel ins Wasser. Das Wasser kam mir entgegen, der Wasserspiegel, mein Haar hob sich schwer. Ich schnappte nach Luft, bekam aber Wasser hinein, durch die Nase, unter die Zunge. Ich konnte nicht schwimmen und sank einfach, ich trieb überhaupt nicht nach oben. (36)

Die absolute Konzentration auf das Verstehenwollen durch den Geist resultiert in einer Abwesenheit im eigenen Körper und der physischen Umwelt.⁷⁰ Die Szene erinnert dabei erneut an die Sage des Narziss, der sich in sein eigenes Spiegelbild verliebt, wobei hier eine Identifikation mit der männlichen Seite stattfindet. Bezeichnend ist dabei, dass in der Spiegelung im Wasser gerade kein Spiegelbild erkannt wird, keine Liebe zum eigenen Selbst und daraus folgend eine Selbsterkenntnis entsteht, sondern eine Identität und feste Form durch das Eintauchen vollkommen zusammenbrechen. Eine Selbsterkenntnis des ›Menschen‹, indem der Geist sich selbst erforscht und zu erfassen versucht, wie sie Descartes favorisiert,

⁷⁰ Diese Situation des Rückzugs steigert sich noch, als Beatrice und Malcolm in die Stadt ziehen, also weiter weg vom Meer, das hier noch eine gewisse Offenheit und Verlockung symbolisiert, und Beatrice ganz in ihrem Zimmer gefangen zu sein scheint: »Mit skrivebord stod foran vinduet, og når jeg så op fra bøgerne, var det min udsigt; gitteret fra brandtrappen og den lavendelblå farve.« (42) [Mein Schreibtisch stand vor dem Fenster, und wenn ich von den Büchern aufsaß, war das meine Aussicht: das Gitter von der Feuertreppe und die lavendelblaue Farbe. (39)].

steht damit in Frage. Die Erkenntnis des eigenen Bewusstseins durch dieses Bewusstsein selbst, eine Bildung der Gewissheit des Subjekts aus sich selbst heraus, ist bei Pryds Helle unmöglich geworden. Vielmehr geht dem menschlichen Ich durch den Rückzug aus der Außenwelt etwas Wichtiges verloren, das nicht mehr durch metaphysische Gewissheiten ersetzt werden kann. Beatrice erscheint als gespaltenener ›Mensch‹, der Körper und Geist, Eindruck und Gedanken nicht (mehr) verbinden kann.⁷¹ Dies macht es ihr, mental und physisch, unmöglich, sich selbst zu retten und souverän in der Welt zu bewegen. Ihr drohendes Ertrinken erinnert an den Tod des Vaters und seine körperliche Schwäche. Zugleich lässt es sich noch einmal als Einsinken in das Unbewusste denken, demgegenüber sich eine Sinnggebung und die Welt- und Selbstdeutung des Subjekts letztlich nicht behaupten können.⁷² Deutlich wird, dass sich der ›Mensch‹ als reines Bewusstsein, ohne sein Zusammenspiel mit der Materie in der Welt nicht bewegen und etablieren kann. Das menschliche Ich konstituiert sich erst in der Berührung und im Zusammenspiel mit dem Anderen: Indem es physische Welterfahrungen macht, sich als Körper durch den Raum bewegt, und diese Erfahrung mental kontextualisiert und deutet. Dies stellt die ausschließliche Selbstbestimmung des ›Menschen‹ von seiner Vernunft her vehement in Frage.

Als Gegenbild dazu wird Beatrices Mann Malcolm entworfen, der als physisch konnotiertes Wesen erscheint. Die Unterschiede zwischen Beatrice und Malcolm zeigen sich bereits bei der Schilderung von Malcolms »Jugendabend«, er wird beim Lösen einer Mathematikhausaufgabe gezeigt:

Han kan ikke gennemskue hvilke tal i ligningerne der svarer til hvilke bogstaver i formlen. Han får lyst til at klippe hvert tal ud og klistre det på dets tilhørende bogstav; holde dem fast én gang for alle. To af ligningerne indeholder brøktal. $2/7$ og $-5/8$ slår ham ud, de er en uoverstigelig forhindring, de lammer nerverne i hånden og hjernen. (22)

⁷¹ Nachzudenken wäre über die Gründe dafür, was aber letztlich auch in psychologische Spekulationen abgeleitet, da der Roman seine Figuren explizit nicht in dieser Weise motiviert. Dennoch ist zu vermuten, dass sich Beatrice in dem Moment von der Welt abwendet, als sie die Rückkehr der Fischerboote beobachtet und begreift, dass das Boot ihres Vaters nicht dabei ist. In diesem Moment koppelt sich der Verstand von der Sinnlichkeit gleichsam ab, weil er seine Wahrnehmung weder wirklich begreifen will noch kann. Vgl. dazu ausführlicher den letzten Abschnitt dieses Kapitels und auch ØBERG u. TOFT: 1997, 117.

⁷² Vgl. auch HANSEN: 2000, 52.

Er kann nicht durchschauen, welche Zahlen in den Gleichungen welchen Buchstaben in der Formel entsprechen. Er hat Lust, jede Zahl auszuschneiden und sie auf den dazugehörigen Buchstaben zu kleben; sie ein für alle mal festzuhalten. Zwei der Gleichungen beinhalten Brüche. $\frac{2}{7}$ und $-\frac{5}{8}$ machen ihn fertig, sie sind ein unüberwindbares Hindernis, sie lähmen die Nerven in der Hand und im Gehirn. (20)

Die Inkongruenz von allgemeiner Formel und konkreter Zahl sowie das Brüchige der Zahlen selbst führen hier zu einer Lähmung. Allerdings bleibt Malcolm dabei nicht stehen, sondern beginnt vielmehr, praktische Lösungen zu suchen und eigene Welten und Körperlichkeiten zu erschaffen: Dreiecke, die er durch das Zeichnen einer Kontur in dreidimensionale Körper verwandelt, auch die Gleichungen als Hindernisse werden schließlich als reale imaginiert und umgeformt:

Ligningerne ligger ved siden af ham som en stadig voksende forhindring. Malcolm forestiller sig dem på en ridebane og begynder at tegne forhindringer for hestene, med forskelligt antal bomme. (22)

Die Gleichungen liegen neben ihm, wie ein ständig wachsendes Hindernis. Malcolm stellt sie sich auf einer Reitbahn vor und beginnt, Hindernisse für die Pferde zu zeichnen, mit unterschiedlicher Anzahl von Balken. (20)

Deutlich zeigt sich, dass Malcolm sich an die konkreten Erscheinungen hält und die materielle Welt nicht auf die Abstraktion hin überschreiten kann und will. Anders als Beatrice hat er kein analytisches Verständnis, das die Dinge auf grundlegende Zusammenhänge hin befragt und sie differenziert betrachtet, sondern vielmehr seine eigenen Phantasien und Vorstellungen, die wiederum in der konkreten Materialität fußen. Er hinterfragt sein unmittelbares sinnliches Erleben der Welt nicht und eben dadurch erscheint ihm diese als stabil und verlässlich. So bemerkt Beatrice:

Jeg forstår ikke Malcolms sikkerhed, den måde han tager sin verden for givet på. Jeg forstår ikke, at han bare kan elske mine hænder, måden håret gror i nakken på, uden at stille spørgsmål. Jeg misunder ham, jeg tvivlede hver dag på hvem jeg var, hvem han var, og hvad det vil sige at være. (42)

Ich verstehe Malcolms Sicherheit nicht, die Art, mit der er seine Welt als gegeben nimmt. Ich verstehe nicht, daß er einfach meine Hände lieben kann, die Art, in der das Haar im Nacken wächst, ohne Fragen zu stellen. Ich beneidete ihn, ich zweifelte jeden Tag, wer ich war, wer er war, und was es heißt, zu sein. (39 f.)

Malcolm zeichnet daher auch eine andere Handlungskraft aus. Er sinkt, anders als Beatrice, nicht im Wasser ein, vielmehr baut er ein Boot. Er schwimmt und versucht durch sein Tauchen, die Oberfläche zumindest etwas zu durchdringen:

Han fortalte om sin båd, om vandet. Det var, som om vandet var en skærm, han forsøgte at gennetrænge med sin båd. Han dykkede også. [...] Fra vinduet kunne jeg se ham svømme uden for havnebassinet, efter han forlod mig klokken 12. Hans krop en lysende fisk. Jeg så ham arbejde på sin båd, når jeg kiggede op fra bøgerne, det forstyrrede min koncentration. (40)

Er erzählte von seinem Boot, vom Wasser. Es war, als ob das Wasser ein Schirm wäre, den er mit seinem Boot zu durchdringen suchte. Er tauchte auch. [...] Vom Fenster aus konnte ich ihn außerhalb des Hafenbeckens schwimmen sehen, nachdem er mich um 12 Uhr verließ. Sein Körper ein glitzernder Fisch. Ich sah ihn auf dem Boot arbeiten, wenn ich von den Büchern hochschaute, das störte meine Konzentration. (37)

Die Fläche des Wassers, die für Beatrice ausschließlich als unsichere und durchlässige erscheint und der gegenüber sie sich nicht als Selbst etablieren kann, gewinnt aus Malcolms Perspektive offenbar eine Art Festigkeit. Sie wird zum Material, mit dem der ›Mensch‹ umgeht und an dem er sich bewähren kann. Das Meer ist damit für ihn ein Ort der Selbsterkundung und des Abenteuers, nicht der Gefahr. Deutlich wird Malcolm dabei mit männlichen Attributen versehen: Im Rahmen der frühen Badekultur wurde das Schwimmen als männlicher Kampf gegen das Wasser imaginiert, während die Frauen in selbiges eingetaucht wurden, um ihre angegriffenen Nerven zu heilen.⁷³ Auch die Betonung der Durchdringung und Teilung der Oberfläche durch das Boot, als Bild für die Penetration, sprechen dafür, dass er ein männliches Subjekt und dessen ›Natur‹beherrschung – nicht zuletzt des als weiblich konnotierten Element des Wassers – im klassischen Sinne verkörpert.

Ein weiterer Traum, den Malcolm hegt und auch in die Tat umsetzt, ist der Bau und der Flug mit einem Ballon. Dies erinnert an Entdeckungsreisen und eine männlich konnotierte Erkundung und Eroberung der ›Natur‹. Zugleich lässt sich aus dem Ballon heraus der souveräne Überblick über den ›Natur‹raum als Landschaft gewinnen. Während Beatrice während des Flugs zum Wasserlassen einen Eimer benutzt und es generell nicht wagt, sich in der schaukelnden Gondel hinzustellen und hinauszusehen, ermöglicht Malcolm sein Geschlecht eine souveräne Position: »Malcolm stod oprejst som det naturligste af verden. [...] Han tissede ud over verden og grinede højt imens.« (87) [Malcolm stand aufrecht als sei es das Natürlichste der Welt. [...] Er pinkelte hinaus über die Welt und lachte laut dabei. (83)]. Auffällig ist, dass diese Unterwerfung von ›Natur‹

73 Vgl. CORBIN: 1990, 102 ff.

nicht primär an Technik und kulturellen Fortschritt, sondern vielmehr an die körperliche Stärke und Erfahrung gebunden wird.⁷⁴ Malcolms praktisch-physische Herangehensweise scheint sich zunächst eher zu bewähren. Er ist es, der Beatrice aus dem Wasser zieht und ihr neuen Lebensatem spendet:

Trods at jeg bare ønskede at sidde stille, forfølges jeg af dramatik, af fald gennem vand og luft. Jeg kan sige: »Jeg mødte min mand, da han reddede mig fra at drukne.« (39)

Obwohl ich nur still dasitzen wollte, werde ich von dramatischen Ereignissen, von Stürzen durch Wasser und Luft verfolgt. Ich kann sagen: »Ich traf meinen Mann, als er mich vor dem Ertrinken rettete.« (36 f.)

Noch wichtiger als diese märchenhaft anmutende Rettung aus der konkreten Gefahr erscheint, das Malcolm Beatrice in der Folge einen Zugang zu ihrem eigenen Körper und ihrer Sexualität eröffnet:

Jeg har lært at holde af min krop, dens evne til at elske, til at ånde, til at spadserere. Jeg lader Malcolm omfavne den, og omfavner hans ben, hans åndedræt. Det er svært at omfavne sig selv. Det var en varm sommer, vinduerne i mit lejede værelse stod åbne. Når vi sov til middag efter at have elsket, blandedes vores åndedræt med varmen og lugten af hav og havn, oliedris og støjen fra gaden. (41)

Ich habe gelernt, meinen Körper zu mögen, seine Fähigkeit zu lieben, zu atmen, spazierenzugehen. Ich lasse Malcolm ihn umarmen und umarme seine Beine, sein Atmen. Es ist schwer, sich selbst zu umarmen. Es war ein warmer Sommer, die Fenster in meinem gemieteten Zimmer standen offen. Wenn wir ein Mittagschläfchen hielten, nachdem wir uns geliebt hatten, vermischten sich unsere Atemzüge mit der Wärme und dem Geruch nach Meer und Hafen, dem Öldunst und dem Lärm von der Straße. (38)

Hier fallen die distanzierten Formulierungen auf, der Körper wird wie etwas Fremdes wertgeschätzt, die Bewegung innerhalb der körperlichen Dimension erscheint wie eine in einem fremden Element, das sich Beatrice nur langsam erschließt. Zugleich werden das Du, die Berührung des anderen, zum Anhaltspunkt, an dem sich das Selbst erfährt. So geht auch Mai davon aus, dass die Sexualität Beatrices eine narzisstische Vereinzelung durchbrechen kann, darin schaffe diese sich ein eigenes körperliches und psychisches Umfeld. Sie etabliere eine Grenze, ein Ich-Gefühl, was erst die Möglichkeit der Überschreitung in der Vereinigung und der Hingabe bedingt. So könne sie sich aus dem mütterlich-dunklen und undiffe-

74 Vgl. auch LANDBO: 1996, 8.

renzierten Raum herauslösen, in den sie eingeschlossen ist.⁷⁵ Die körperliche Dimension erweist sich somit als notwendige Fundierung der geistigen, abstrakten Deutungen: Sie produziert eine gefühlte Wirklichkeit, die den ›Menschen‹ in Beziehung zu sich selbst und seiner Welt setzt. In seiner Sinnlichkeit wird das Ich gleichsam verankert, sie ist die Kontaktfläche, die eine beglaubigte Weltwahrnehmung ermöglicht. Eben dadurch erfährt Beatrice hier erstmals eine Art Halt, der in ihrer rein geistigen Welt unmöglich ist. Allerdings bleibt diese Einbindung auch in der Folge prekär. Für ihren Kontakt mit der Welt ist sie von Malcolm abhängig, auch in weiteren Passagen erscheint sie als lebloser Körper, als hilflose Figur, die Malcolm schützen muss.⁷⁶

Zugleich ist jedoch auch Malcoms Weltzugang eingeschränkt, weil er bestimmte Dinge verdrängt und Reflexion und Zweifel bewusst vermeidet: »En bemærkning om solen, og han bliver vred; en bemærkning om at han lugter af snavset tiger, og han griner.« (44 f.) [Eine Bemerkung über die Sonne und er wird zornig; eine Bemerkung darüber, daß er nach dreckigem Tiger stinkt, und er lacht. (41 f.)]. Malcolm wird, auch durch seine Tätigkeit im Zoo, mehrfach in die Nähe eines ›Tiers‹ gerückt, das seine Umwelt nicht hinterfragt, sondern sich problemlos in sie einfügen kann. Er sucht keinen tieferen Sinn und lebt dadurch ruhiger, wird aber möglicherweise einem Potenzial des Menschlichen, wie es Descartes als geistige Freiheit definierte, nicht gerecht. Indem seine Weltbilder von vornherein feststehen, nimmt er sich die Freiheit, sich bewusst zur eigenen Umwelt zu verhalten und die eigenen Konzeptionen der Umwelt zu verändern.⁷⁷ Dies legt nahe, dass tradierte Geschlechterrollen hier einerseits bestätigt, aber auch unterlaufen werden. Malcolm erscheint als männlich aktiver Part, den allerdings eine ›Natur‹nähe und Körperlichkeit auszeichnet, die traditionell eher dem Weiblichen zugeschrieben wurde. Beatrice ist der Welt gegenüber passiv, in ihrem Nachdenken allerdings äußerst

75 Vgl. MAI: 1994, 262 f.

76 Die absolute Abhängigkeit von Malcolm wird auch in der Bemerkung deutlich, dass er ihre Handgelenke weich mache: »Følelser har åbenbart forskellige steder i kroppen, hvor de hører til. Malcolm gør mine håndled bløde.« (97) [Gefühle haben anscheinend verschiedene Orte im Körper, zu denen sie gehören. Malcolm machte meine Handgelenke weich. (92)]. Diese Hände können offenbar selbst nichts anpacken, wenn Malcolm in der Nähe ist.

77 So ist Malcolm nicht in dem Sinne eine geistlose Figur, aber seine Reflexionstätigkeit ist stets unmittelbar auf seine physische Umwelt bezogen. Abstrakte und metaphysische Überlegungen liegen ihm fern.

aktiv und nimmt damit Aspekte eines geistigen Lebens und der Reflexion auf, die tradiert eher dem Mann zuerkannt wurden. Deutlich wird, dass beide Figuren exemplarisch jeweils einen bestimmten Weltbezug verkörpern. So sagt Pryds Helle selbst in einem Interview über diesen Text:

Jeg opererer med to forskellige psykologiske typer, en mand og en kvinde. Han fungerer godt i velkendte miljøer, mens hun fungerer mindre godt og trækker sig tilbage. Når de kommer ud i nye, uvante sammenhænge, kræves der nogle andre ting af dem, men så kan de også nogle andre ting. Jeg spørger i bogen, hvordan man ville reagere, hvis ens vilkår pludselig blev helt anderledes.⁷⁸

Ich operiere mit zwei verschiedenen psychologischen Typen, einem Mann und einer Frau. Er funktioniert gut in bekannten Umgebungen, während sie weniger gut zurechtkommt und sich zurückzieht. Als sie in neue, ungewohnte Zusammenhänge kommen, werden ihnen andere Dinge abverlangt, aber sie können auch einige andere Dinge. Ich frage in dem Buch, wie man wohl reagieren wird, wenn die eigenen Bedingungen plötzlich ganz andere sind.

Als eine solche ›Probe‹, ein Umdenken der gewohnten Verhältnisse, fungiert das Dasein im anderen Raum, in dem sich auch die Rollen der beiden Figuren verkehren. In einer Umgebung, die keine Stabilität mehr aufweist und daher eine selbstverständliche physische Einbindung und die eigenen Gewohnheiten der Raumdeutung nicht mehr ermöglicht, kollabiert Malcolms Konzept.

Malcolm erlebt erstmals eine Inkongruenz von Deutung und Welt, als er erfahren muss, dass seine Messinstrumente und Wahrnehmungsweisen angesichts der mutierten ›Natur‹ versagen:

– Jeg kan ikke få det til at passe, sagde han. – Vi må flyve med en enorm hastighed, så hurtigt landskabet forandrer sig under os. Han stemte måleinstrumenterne af og rystede på hovedet. Jeg forsøgte at smile beroligende op til ham. (88)

»Irgendwie paßt es nicht«, sagte er. »Wir müssen mit einer enormen Geschwindigkeit fliegen, so schnell, wie sich die Landschaft unter uns ändert.« Er stimmte die Messinstrumente ab und schüttelte den Kopf. Ich versuchte beruhigend zu ihm hoch zu lächeln. (84)⁷⁹

78 SINDØ: 2003, 62. Auch Øberg und Toft sehen das unterschiedliche Verhalten in der anderen Landschaft eher nicht den Geschlechterrollen geschuldet, vielmehr hätten beide schon vorher unterschiedliche Modi gehabt, sich der Welt zu nähern (ØBERG u. TOFT: 1997, 116). Auffällig ist allerdings die explizite Auseinandersetzung mit der eigenen Weiblichkeit, auch im Vergleich mit Agnes, die bei Beatrice immer wieder sichtbar wird und hier nur in Ansätzen aufgezeigt werden kann. Dies spricht dafür, dass es bei der Frage nach dem souveränen Subjekt doch auch um eine Geschlechterproblematik geht.

79 Vgl. auch ebd.

Indem der vertraute Bezug zur Umwelt verloren geht, stürzt Malcolm in die fundamentale Unsicherheit, die ansonsten Beatrice empfindet. Die spiegelbildliche Anlage der beiden Hauptfiguren vermittelt somit eine wichtige Erkenntnis: Die Sicherheit und Souveränität des ›Menschen‹ als Subjekt beruht weder auf einem Weltbild, das die Welt in ihren Grundfesten durchschaut und durchdringt, noch in animalisch anmutender Stärke, die sich in der eigenen Umwelt behaupten und diese beherrschen kann. Vielmehr erweist sich als entscheidend, dass Weltbild und Welterfahrung, also Geist und Sinnlichkeit, Bewusstsein und Erleben, so zusammenpassen, dass sie für das Ich sinnvolle und kohärente Bilder der Umwelt liefern. Diese können sich immer wieder verändern, und tun dies auch, müssen sich jedoch für das praktische Handeln des Subjekts in der Räumlichkeit bewähren. Damit zieht in das Welterleben des ›Menschen‹ selbst eine Prozesshaftigkeit ein, die die Konzepte der Aufklärung negieren. Umwelt als sinnvolles Raumkonstrukt ist flexibel und nicht in Form einer beherrschbaren ›Natur‹ gegeben. Beide Komponenten, die körperlich-sinnliche und der reflektierende Verstand, lassen sich nicht gegeneinander ausspielen, sondern müssen zusammenfinden. Beatrices innerer Zweifel entspricht dem anderen Raum ebenso wie Malcolms Vertrauen in die Stabilität der gewohnten Umgebung. Die Umgebung zeigt sich ihr im Äußeren nun so, wie sie sie innerlich stets gesehen hat: als brüchige und veränderliche. Eben dadurch wirkt der andere Raum auf paradoxe Weise beruhigend auf sie:

Men måske var landskabets forvandling heller ikke så stort et chok for mig. Jeg havde altid næret mistillid til mine sanser, troet, at den stabile omverden de viste mig, var et fatamorgana. Måske er sanserne den fe, der fremkalder luftspejlingen. Hver dag havde jeg fornemmelsen af, at verden omkring mig sandsynligvis var gået amok, men at mit syn og min hørelse ikke ville fortælle mig det og snød mig til at føle sikkerhed. Og afgrunden har jeg set så tit; aftener, hvor solens lave stråler lå som guld på de regnvåde gader og hensatte mig til et eventyrland. Pludselig var sollyset væk, gaderne våde og grå, og min bevidsthed forstod, at jorden drejer om solen, at livet er en tilfældig hændelse, bundet til en cirkelende planet. Vi er ikke tæt på afgrunden, vi er i den. Det mærkeligste er dog, hvor tit man kan glemme det og bare leve. (94 f.)

Doch vielleicht war die Verwandlung der Landschaft gar kein so großer Schock für mich. Ich hatte immer Mißtrauen gegenüber meinen Sinnen gehegt, hatte geglaubt, daß die stabile Umgebung, die sie mir zeigten, eine Fata Morgana war. Vielleicht sind die Sinne die Fee, die die Luftspiegelung hervorruft. Jeden Tag hatte ich das Gefühl, daß die Welt um mich herum anscheinend Amok gelaufen war, daß aber mein Sehvermögen und mein Gehör mir das nicht erzählen wollten und mich betrogen, damit ich mich in Sicherheit fühlte.

Und den Abgrund habe ich oft gesehen; Abende, an denen die niedrigen Strahlen der Sonne wie Gold auf den regennassen Straßen lagen und mich in ein Märchenland versetzten. Plötzlich war das Sonnenlicht weg, die Straßen naß und grau, und mir war bewußt, daß die Erde sich um die Sonne dreht, daß das Leben ein zufälliges Geschehen ist, gebunden an einen sich drehenden Planeten. Wir sind nicht nahe am Abgrund, wir sind in ihm. Das Sonderbarste ist jedoch, wie oft man das vergessen und einfach leben kann. (90)

Anders als Malcolm kann sich Beatrice auch frei durch den ›anderen Raum‹ bewegen:

Det er sjældent, jeg har turdet være alene ude i natten, men min angst var blevet til virkelighed, og natten indrammede mig, dens lys og optrukne skygger. Jeg sprang gennem mosen fra tue til tue. De gav efter for mine spring, først græsset, så hele tuen. [...] På sengen lå Malcolm og græd. Det havde jeg aldrig set ham gøre før. For mig var han manden, der tisede ud over verden fra en luftballon. [...] – Jeg ledte efter dig, sagde han. – Du var forsvundet, du havde efterladt mig her [...]. (105 f.)

Nur selten habe ich mich getraut, draußen in der Nacht allein zu sein, aber meine Angst war Wirklichkeit geworden, und die Nacht umrahmte mich, ihr Licht und ihre aufgezogenen Schatten. Ich sprang durch das Moor von Grasbüschel zu Grasbüschel. Sie gaben bei meinen Sprüngen nach, zuerst das Gras, dann das ganze Büschel. [...] Auf dem Bett lag Malcolm und weinte. Ich habe ihn dies niemals zuvor tun sehen. Für mich war er der Mann, der von einem Ballon auf die Welt pinkelte. [...] »Ich habe dich gesucht«, sagte er. »Du warst verschwunden, du hattest mich hier zurückgelassen [...].« (99 f.)

Deutlich wird hier, wie eng das Ich-Erleben und der Weltbezug miteinander verknüpft sind. Ein in sich stimmiger Weltbezug, der auf die Resonanz des Außen stößt, ermöglicht die Souveränität und das Selbstsein des Ich. Der andere Raum ermöglicht Beatrice eine neue Selbsterfahrung, indem die sie umgebende Welt ihre Deutungen und Gefühle spiegelt und damit nicht mehr fremdes Gegenüber, sondern vielmehr ein Raum der Bestätigung des eigenen Weltbildes ist. Hier schließt sich der Riss zwischen Erleben und Deutung, den sie stetig empfindet, hört die Entfremdung auf – während sie sich bei Malcolm, der sich keinem geordneten ›Natur‹-zusammenhang mehr gegenüber sieht, einstellt. Fortan ist es Beatrice, die die Rolle der Weltvermittlerin übernimmt, indem sie Malcolm tröstende Geschichten über die Fragmentarizität der Wahrnehmung erzählt, über die einzelnen Teile, die nicht zu einem konkreten Ganzen zusammengefügt werden können (106/101). Deutlich wird dies im sexuellen Erleben, das sich ebenfalls verändert:

Jeg var et virvar af lyst. I mørket, i den våde mose. Jeg rakte ud efter Malcolm med lukkede øjne og opdagede, at han var en sky. Tåget og våd. En flydende

substans jeg kunne trænge igennem. Jeg åbnede øjnene; Malcolm var en sky [...]. Jeg korrigerede mig selv. Jeg havde tænkt, at mennesker ikke er landskaber i forandring, at vi er stabile. Men det passer ikke, hver dag bringer sin lille forvandling. [...] Og nu Malcolm som en sky om min lyst. Jeg blev bange for, at han ikke ville blive krop igen, men angsten forstærkede bare lysten, og jeg lod mig falde ind i skyen, min krop var omsluttet af våd luft. Jeg lukkede øjnene og mærkede en rytme, pulsslag og mit køn der voksede. Jeg kom med lukkede øjne. Da jeg åbnede dem igen, lå Malcolm ved siden af mig, skyen var væk. Hans krop. Et landskab jeg kender bedre end mit eget, det forandrer sig umærkeligt. [...] Når vi elsker, er det altid det samme, og hver gang nyt. Variationer over et tema, kroppenes musik. Den dag var det et vådt, regntæt rum. (100 f.)

Ich war wirr vor Lust. In der Dunkelheit, in dem feuchten Moor. Mit geschlossenen Augen streckte ich die Hand nach Malcolm aus und stellte fest, daß er eine Wolke war. Neblig und feucht. Eine flüssige Substanz, die ich durchdringen konnte. Ich öffnete die Augen; Malcolm war eine Wolke [...]. Ich korrigierte mich selbst. Ich hatte gedacht, daß Menschen keine Landschaften in Veränderung sind, daß wir stabil sind. Aber das stimmt nicht, jeder Tag bringt seine kleine Verwandlung. [...] Und jetzt war Malcolm wie eine Wolke um meine Lust. Ich hatte Angst, daß er nicht wieder Körper werden würde, aber die Angst verstärkte nur die Lust, und ich ließ mich in die Wolke fallen, mein Körper war umschlossen von feuchter Luft. Ich schloß die Augen und spürte einen pulsierenden Rhythmus und mein Geschlecht, das wuchs. Ich kam mit geschlossenen Augen. Als ich sie wieder öffnete, lag Malcolm neben mir, die Wolke war weg. Sein Körper. Eine Landschaft, die ich besser kenne als meine eigene, sie verändert sich unmerklich. [...] Wenn wir uns lieben, ist es immer dasselbe, und jedes Mal neu. Variationen über ein Thema, die Musik des Körpers. An jenem Tag war es ein feuchter, regendichter Raum. (95 f.)

Auch hier dient die Sexualität einer Berührung mit dem Anderen und der Verbindung mit der materiellen Umgebung. Allerdings findet die Szene im Nebel statt, in einer diffusen Umgebung also, in der sich die festen Definitionen und Zuordnungen, die Beatrice als prekär empfindet, auflösen. So scheint sie sich hier auf der Erde und im Himmel gleichzeitig zu befinden, indem sie durch den Nebel an das Irdisch-Vergängliche und das Geistige gleichermaßen gebunden ist. Ihre Wahrnehmung erscheint dabei als real und unreal zugleich. Malcolm kann später ihre Empfindung nicht teilen: »– En sky? spurgte han. Men jeg kan stadig huske den våde luftige fornemmelse, da jeg lod mig falde ind i skyen.« (101) [»Eine Wolke?«, fragte er. Doch ich kann mich noch immer an das feuchte luftige Gefühl erinnern, als ich mich in die Wolke fallen ließ. (96)]. Betont wird damit die Unzuverlässigkeit und Einzigartigkeit der Wahrnehmung des Individuums im doppelten Sinne. Als materiell-körperliches Wesen verändert sich der ›Mensch‹, er ist, wie der mutierte Raum selbst, prozesshaft und erscheint damit auch immer wieder anders. Das Ich hat nur aus

einer distanzierten Perspektive eine umrissene Kontur und feste Identität, die sich scheinbar gleichbleibt. In der Nahperspektive der Berührung und durch einen mikroskopischen Blick zeigen sich auch hier die Veränderlichkeiten. Dies wird auch deutlich, als Beatrice noch einmal versucht, die eigene Identität und die ihres Mannes zu beschwören:

Jeg er Beatrice og ingen anden, han Malcolm og vist ingen anden. Malcolm græder ikke [...]. Han er en have, et klippelandskab, et bemalet gravkammer. Jeg lagde mig på ham og strøg over hans krop med min. (106)

Ich bin Beatrice und niemand anderes, er Malcolm und gewiß niemand anderes. Malcolm weint nicht [...]. Er ist ein Garten, eine Felsenlandschaft, eine bemalte Grabkammer. Ich legte mich auf ihn und strich mit meinem Körper über seinen. (101)

Die Aussage wird hier in Frage gestellt durch das Weinen Malcolms, das kurz zuvor beschrieben wird, und die Verhaltensweisen der Charaktere, die sich völlig verändert haben. Zugleich erscheint auch das menschliche Bewusstsein als uneinheitliches, da die Welt von verschiedenen Individuen und zu verschiedenen Zeitpunkten unterschiedlich wahrgenommen wird.⁸⁰ Beatrices Bild des menschlichen Selbst, als in sich unzusammenhängend und in der Gemeinschaft vereinzelt, wird im ›anderen Raum‹ bestätigt. Dieser ist eine traumartige und fließende Welt, die keine festen Bezüge, Sinnmuster und Identitäten mehr kennt. Damit lösen sich für Beatrice der Zweifel und der Schmerz auf, die sie angesichts der gewohnten Weltzugänge, die auf Selbstsicherheit und Festigkeit abzielen, empfindet. Das Verhältnis zum Raum kann hier nicht mehr eines der Beherrschung sein, sondern vielmehr eines der Passivität und Hingabe.⁸¹ Entworfen wird

80 Hieran ließen sich Betrachtungen zur Figur der Wiederholung anknüpfen, die im Roman immer wieder eine Rolle spielt. Die Wiederholung suggeriert eine Stabilität und feste übergreifende Muster und Strukturen, die den ›Menschen‹ bestimmen und in die er eingebunden ist. Zugleich zeigt sich jedoch bei näherem Hinsehen, dass eine Erfahrung der anderen nie genau gleicht. In Beziehung setzen lässt sich dies, so Pryds Helle, auch zur Sprache, die ein System ist, in dem die Wörter immer gleich sind, aber doch je nach Kontext etwas anderes bedeuten. Ebenso ließe sich die Wahrheit des Menschen nicht fassen, wir seien alle eins und doch verschieden, eine ständige Variation des Stoffs. Ein ›Ich‹ als solches haben alle Menschen, zugleich unterscheidet es sich jeweils, weil alle (sich) unterschiedlich denken (PRYDS HELLE: 20II, 9 f.).

81 Vgl. auch MAI: 1994, 263 f., die bemerkt, dass Beatrice auf der Kante ihrer eigenen Auflösung lebe, während Malcolm auf der Höhe eines Triebes lebt, der die Welt auslösen kann. Die geglückten Sexszenen drücken damit für sie ein anderes ›Natur‹verhältnis aus als das, was zur Zone geführt hat, ein Art zu leben, bei der der Mensch nicht mehr alles zu beherrschen versucht (ebd., 264). Dies ist allerdings auch kritisch zu sehen, wie ich gleich ausführen werde.

damit eine andere Weltsicht, eine andere Bezüglichkeit des menschlichen Ich: Dieses erscheint nicht mehr als souveräne Instanz, sondern als prozesshafte Materialität. ›Mensch‹ und ›Natur‹ zeigen sich damit als Entitäten, die ineinander verwoben sind und sich gegenseitig durchdringen.

Anhand von Beatrices Schicksal stellt der Roman allerdings auch die Kehrseite eines solchen Eingebundenseins des ›Menschen‹ in Form eines Selbstverlusts aus Das menschliche Ich, indem es in den Fluss und die Prozesshaftigkeit der Welt eingebunden ist, erscheint vor allem als Sterbliches:

Jeg er Beatrice, og mænd kan gro skæg, muslinger perler. Men kan vi andet, end det vi bare gør? En dag forsvinder jeg, og verden hører op med at eksistere, jeg slutter mig til knoglefællesskabet, til mulden, til græsstråene. På den måde forbliver jeg i det velkendte, som er forsvundet. (110)

Ich bin Beatrice, und Männer können Bärte wachsen lassen, Muscheln Perlen. Doch können wir etwas anderes als das, was wir einfach tun? Eines Tages verschwinde ich, und die Welt hört auf zu existieren, ich schließe mich der Knochengemeinschaft an, der Ackerkrume, den Grashalmen. Auf diese Art bleibe ich im Wohlbekannten, das verschwunden ist. (104 f.)

Auch nach der Rückkehr kann Beatrice kein Subjektsein mehr etablieren, sondern verliert vielmehr ihr bewusstes Selbst:

Balancenerven signalerer: Du står. Altså står jeg. Med fødderne halvt begravet i mudder, regnen har lavet i min have. Fødderne langt fra hinanden, øjnene lukkede; væsketråde driver ned over nethinden. Fra mine skuldre hænger en kappe, knap synlig med lukkede øjne, men usynlig med åbne. Den drypper af farvede glimt, af erindringer [...]. Jeg åbner kappen for flige af hændelser, set bag væsketråde på nethinden. Jeg blev dis igen i Agnes' og Mikael's hus, hyllede mig i kappen og gled under dørfyldningen, ned ad trappetrinene; klistrede til stenene udenfor, forsøgte at gå gennem græsstrå, men måtte opgive og vige udenom; hvirvlede lidt i hjørnerne hvor jeg var koldere, udstrakt. (110)

Der Gleichgewichtsnerv signalisiert: Du stehst. Also stehe ich. Die Füße halb im Schlamm begraben, den der Regen in meinem Garten verursacht hat. Die Füße weit voneinander entfernt, die Augen geschlossen; Flüssigkeitsfäden laufen über die Netzhaut nach unten. Von meinen Schultern hängt ein Umhang, kaum sichtbar mit geschlossenen Augen, doch unsichtbar mit offenen. Von ihm tropfen farbige Funken, Erinnerungen [...]. Ich öffne den Umhang, hinter Flüssigkeitsfäden auf der Netzhaut tauchen ein paar Ereignisse auf. Ich wurde in Agnes' und Mikael's Haus wieder Dunst, hüllte mich in den Umhang und glitt unter der Türfüllung hindurch, die Treppenstufen hinunter; hielt mich an die Steine draußen, versuchte, durch Grashalme zu gehen, mußte aber aufgeben und ausweichen; wirbelte ein wenig in den Ecken, wo ich kälter war, ausgestreckt. (105)

Die Selbstwahrnehmung des Ich wird hier Schritt für Schritt zurückgenommen. Erscheint es zunächst noch als körperlich-sinnliches aufrecht-

stehend, so löst es sich in das Mentale hinein. Die Erinnerungen scheinen als eine Art virtuelle Körperlichkeit auf, als eine Vorstellung des Ich in einer mentalen Gestalt. Dies lässt sich erneut auf Hume beziehen, der der Erinnerung eine zentrale Rolle für die Bildung der Vorstellung vom Selbst zuschreibt. Diese kann vergangene Eindrücke hervorrufen und deren Ähnlichkeit mit gegenwärtigen Erfahrungen feststellen, sie schafft auch die Gewohnheiten der Verknüpfung, auf der das Kausalitätsdenken beruht und kann dadurch die Idee einer kontinuierlichen Identität des Ichs bestärken. Die Erinnerung bewirkt damit eine vermeintliche Konstanz in der absoluten Veränderlichkeit und Variabilität der Dinge und der Prozesshaftigkeit sinnlicher Eindrücke.⁸² Bei Pryds Helle löst sich allerdings auch dieses mentale Ich-Gefühl in einen diffusen Nebel auf, der eine Ausdehnung, aber keine bestimmte Definition mehr hat. Damit wird der ›Mensch‹ nicht mehr zum Eroberer der Welt, sondern erscheint vielmehr als ein Hauch. Er ist Teil wesentlich größerer Zusammenhänge, über die er sich nicht souverän erheben kann und eingebunden in eine Prozesshaftigkeit, aus der er nur temporär als Gebilde auftaucht, das zudem in sich veränderlich ist. Als festes Konstrukt mit einer überzeitlichen Existenz und Identität kann er daher gar nicht mehr gesehen werden. Problematisch erscheint dabei vor allem die Radikalität dieser Bewegung, da Beatrice eine menschliche Ich-Identität nicht nur in ihrer Form als feste, stabile und überzeitliche Fügung hinterfragt, sondern sie, und ebenso die eigenen Sinnkonstellationen, grundsätzlich aufgibt.⁸³ Sie teilt mit, dass sie nicht mehr lesen kann, was auch ihre eigenen früheren Schriften betrifft:

Jeg leder til tider i mine gamle papirer, ser min håndskrift og det farvede blæk, som jeg valgte efter humør. Lilla, blå, grønt, lavendel. Jeg kan se mit humør skifte, men ikke læse ordene, ikke se, hvad de gemmer, hvad jeg søgte. (30 f.)

82 Diese Überlegungen wären wesentlich weiter auszuführen und zu vertiefen. Vgl. dazu HUME: 1989, 337; BUTLER: 2015, 171. Vgl. dazu auch das Kapitel zu Marcel Beyer.

83 Landbo konstatiert in Bezug auf andere Texte Pryds Helles das Verschwinden der Normalität als Maßstab, das völlige Fehlen von festen Bezügen. Dies eröffnet eine Freiheit auf allen Ebenen, indem die Welt neuentdeckt werden könne, die Dinge anders gesehen und geheimnisvoll werden. Diese Freiheit kann Beatrice jedoch, so wurde deutlich, nicht für sich nutzen, vielmehr überwiegt bei ihr das Gefühl einer neuen Unfreiheit, die Angst davor, verborgenen Kräften unterworfen zu sein. Dies bringt sie dazu, sich an Rituale und soziale Codes zu klammern, die, so bemerkt Landbo, zwar möglicherweise ihre höhere Bedeutung eingebüßt haben, aber einen momentanen Abstand vom Chaos schaffen können (LANDBO: 1996, 10). Auch Hansen weist darauf hin, dass es erschütterte Menschen sind, die zurückkehren, deren Weltbild zutiefst in Frage gestellt ist (HANSEN: 2000, 48).

Ich krame ab und zu in meinen alten Papieren, sehe meine Handschrift und die farbige Tinte, die ich je nach Laune wählte. Lila, blau, grün, lavendel. Ich kann meine Laune wechseln sehen, aber die Worte nicht lesen, nicht sehen, was sie verbergen, was ich suchte. (28)

Jegliche Möglichkeiten des Wissens und der eigenen Sinngebung sind hier verlorengegangen und damit auch die eigene Identität und Geschichte. Das Ich kann sich fortan nur noch auf die flüchtigen sinnlichen Eindrücke beziehen, die sich aber gerade nicht mehr zu einem Ganzen zusammensetzen. Es wird für sich selbst nur noch in früheren Stimmungen greifbar und erfährt sich vage in Spiegelungen in seiner Umgebung. Was Beatrice bleibt, ist nur noch das traumatische Erlebnis der Instabilität der Welt selbst und das Erzählen davon, dem ebenfalls etwas Augenblickliches und Momenthaftes eignet. Dies wird darin deutlich, dass das erste von Beatrices Erzählstücken noch mit »Beatrice skriver« überschrieben ist, aber mit einer Todesangst endet, die sie nur noch zur Stimme werden lässt: »Jeg vidste, at jeg skulle dø, og tænkte mit liv igennem. Malcolms krop en lysende fisk, perler i græsset. Jeg er en stemme.« (55) [Ich wußte, daß ich sterben sollte, und durchdachte mein Leben. Malcolms Körper ein glänzender Fisch, Perlen im Gras. Ich bin eine Stimme. (51)]. In der Folge scheint der Geist frei zu schweben und zu flottieren – »Jeg er en ø af erindring –« (27) [Ich bin eine Insel aus Erinnerung – (25)] –, und Beatrice erscheint als ein ebensolcher. Es ist ihr unmöglich, sich in ihrem Körper und in der Welt noch einmal wirklich zu verankern und darauf basierend eine eigene Sinnhaftigkeit zu entwerfen.⁸⁴ Dies macht es ihr, wie oben gezeigt, aber auch unmöglich, sich eigenständig und sinnvoll in der Welt zu bewegen.

Deutlich stellt der Roman damit die Frage: Wie viel ›Mensch‹, wie viel Bewusstsein, wie viel Aufrechterhalten einer spezifischen Identität darf und muss sein? Lassen sich anthropozentrische Perspektiven auflösen, ohne dass dies eine drastische Einschränkung der menschlichen Erkenntnis- und Handlungsfähigkeit bedeutet? Muss eine solche Perspektive im Sinne eines souveränen Subjekts ausgestaltet sein, wie es die Aufklärung entwirft, oder lässt sich dies anders denken? Wie können sich ›Menschen‹

⁸⁴ Beim Fliegen im Ballon scheint Beatrice die sinnliche Welt endgültig zu verdrängen, indem sie selbst nur am Boden der Gondel sitzt, während Malcolm ihr von dem, was er sieht, erzählt. Dies würde die Erfahrung vom Tod des Vaters noch einmal steigern, indem gerade die Konfrontation mit dem Tod zu einer Flucht in geistige Welten und der Verdrängung des Körperlichen führt.

verorten zwischen der Sicherheit einmal gefasster und tradiertter Perspektiven und der stetigen Veränderlichkeit des Lebendigen selbst? Im Roman werden diese Fragen nicht gelöst. Es findet sich kein Mittelweg, da die Figuren auf ihren jeweiligen Sichtweisen beharren. Malcolm hat das Wissen um die Instabilität der materiellen Welt nach der Rückkehr schnell verdrängt und plant die nächste Unternehmung, eine Überquerung des Meeres mit dem Boot:

Vi skal af sted i morgen. Bierne skræver lidt, når de drikker, suger fugtigheden af stenen. Jeg siger farvel til dem. Måske er det bedst, hvis jeg også lærer at sejle. Hvis havet er hav i morgen. (130)

Morgen sollen wir los. Die Bienen spreizen ein bißchen die Beine, wenn sie trinken, saugen die Feuchtigkeit vom Stein. Ich verabschiede mich von ihnen. Vielleicht ist es am besten, wenn ich auch segeln lerne. Wenn das Meer morgen Meer ist. (123)

Dieses unerschütterliche Weltvertrauen, seine Risikofreude und sein Gefühl der Überlegenheit erscheinen als ebenso naiv und unangemessen wie Beatrices fundamentale Zweifel. Gerade die Einseitigkeit der jeweiligen Weltbilder macht es jedoch möglich, ein neues, differenzierteres Bild in Augenschein zu nehmen: das Bild von ›Menschen‹, die sich ihrer Begrenzungen und ihrer Sterblichkeit bewusst sind, ebenso wie ihrer Einbindung in den größeren materiell-physischen Zusammenhang und dem Zusammenspiel mit anderen Entitäten – und die sich dennoch nicht scheuen, in diesem relationalen Gefüge eigene Sinnkonstruktionen und Gestaltungen, so flüchtig sie auch sein mögen, zu entwickeln. In diesem Prozess etablieren sich menschliche Wesen, die einen eigenen mentalen Raum, eine sinnvolle Umwelt, entwerfen und sich dadurch selbst verorten. Zugleich bleibt die mentale Konstruktion aber an die materiell-physischen Gegebenheiten gebunden, denen der ›Mensch‹ selbst unterworfen bleibt:

We do not obtain knowledge by standing outside of the world; we know because »we« are *of* the world. [...] The separation of epistemology from ontology is a reverberation of a metaphysics that assumes an inherent difference between human and nonhuman, subject and object, mind and body, matter and discourse. *Onto-epistem-ology* – the study of practices of knowing in being – is probably a better way to think about the kind of understandings that are needed to come to terms with how specific intra-actions matter.⁸⁵

85 BARAD: 2003, 829.

Aufgezeigt wird damit ein Spannungsverhältnis zwischen Erlebnisfähigkeit und Wissen, Sinnlichkeit und Reflexion, in dem sich menschliches Leben grundsätzlich verorten muss. Dass es um die verantwortungsvolle Gestaltung und das Ausloten solcher Perspektiven geht und eine Rückkehr in den ›Natur‹zusammenhang keine Lösung sein kann, zeigt auch das Schicksal der dritten Figur, Kate, das abschließend dargestellt werden soll.

2.2.2. Kate

Kate ist die Tochter von Mikael und Agnes, die in dem mutierten ›Natur‹raum aufwächst. Anders als die anderen Figuren des Romans hat Kate eine ›normale‹ Umgebung, die eine gewisse Stabilität aufweist und die damit die Ausbildung von ›gewohnten‹ Sinnbezügen erst ermöglicht, nie kennengelernt. Sie hat zu solchen Deutungen gar keinen Bezug – weder indem sie sie wie Malcolm blind bestätigt, noch indem sie sie wie Beatrice fundamental in Frage stellt – sondern findet in eine abstrakt geistige Welt gar nicht hinein. Der Text schildert sie als Wesen, das sich auf der Grenze zwischen ›Natur‹phänomen und Humanem bewegt. Auf den ersten Blick wirkt sie wie ein normales Kind, wenn sie ihrer Mutter am Strand folgt, dort Steine und Muscheln für ihre eigene Sammlung aufliest und unruhig wird, wenn die Mutter sich zu weit von ihr entfernt (75 f., 117/71, 111). Diese sammelnde Tätigkeit verleiht Kate einen menschlichen Zug: Persönliche Sammlungen sind individuelle Ordnungen von Dingen, denen das menschliche Subjekt eine eigene Wertigkeit und Deutung zuschreibt.⁸⁶ Interessant ist auch, dass Kates Sammlung neben Dingen aus der ›Natur‹ auch Abziehbilder enthält, die Kate am liebsten hat (117/111). Darin zeigt sich ein Bezug zur ›normalen Welt‹. Kates äußere Erscheinung ist jedoch eher die eines ›Natur‹wesens:

Det var en pige med vidt adskilte, grå øjne. Hun snusede til mig, som min kat gjorde, da jeg var barn, med næsen en centimeter fra huden. Hun stak tungen ud og slikkede på min næsetip. Hun lugtede ud af munden. Hun tog fat i min lillefinger, der lå over dynen, og vred den rundt. [...] Pigenes hånd havde været forunderlig tør og varm. (92 f.)

Es war ein Mädchen mit weit aufgerissenen⁸⁷, grauen Augen. Sie schnupperte an mir, wie meine Katze es tat, als ich ein Kind war, die Nase einen Zentimeter

86 Auf Sammlungen werde ich im Kapitel zu Marcel Beyer ausführlich zurückkommen.

87 An dieser Stelle ist die deutsche Übersetzung aus meiner Sicht inkorrekt, sie müsste lauten: »mit weit auseinanderstehenden, grauen Augen«, was den katzenartigen Eindruck, den Kate vermittelt, verstärkt.

von der Haut entfernt. Sie streckte die Zunge heraus und schleckte an meiner Nasenspitze. Sie roch aus dem Mund. Sie packt meinen kleinen Finger, auf der Bettdecke, und bog ihn um. [...] Die Hand des Mädchens war sonderbar trocken und warm gewesen. (88)

Die trockenen Hände erinnern hier an warmes Holz, an einer weiteren Stelle sieht Beatrice Schimmel um Kates Fingernägel (96/92). Auch Kates Verhalten verleiht ihr animalische Züge. Hinzu kommt, dass Kate offenbar nicht sprechen kann, so sagt auch ihre Mutter Agnes:

– Hun taler ikke; det skal I ikke tage jer af, hun er bare lidt sky. Men hun gør sjældent fortræd. Jeg syntes, at kvinden beskrev sit barn, som jeg ville have beskrevet et dyr. En papegoje, måske, der burde kunne sige »Poppedreng ha' sukker«, men nægtede det. (92)

»Es spricht nicht; das soll euch nicht kümmern, es ist bloß ein bißchen scheu. Aber es richtet selten Schaden an.« Ich fand, daß die Frau ihr Kind beschrieb, wie ich ein Tier beschrieben hätte. Einen Papagei vielleicht, der »Papchen braucht Zucker« sagen kann, sich aber weigert. (87)⁸⁸

Es bleibt im Roman unklar, ob Kate nicht sprechen kann oder nicht sprechen will. Auffällig ist jedoch, dass sie generell keine abstrakten und eigenständigen Sinngebilde produziert, wie es durch die Sprache möglich wäre, sondern ihr Weltverhältnis vielmehr mimetisch wirkt:

Hun nærmer sig Mikael, hun har en rød sommerkjole på. Mens Mikael ser væk, følger hendes tå de cirkler, hans har tegnet, til hun næsten rører hans fod, der distraet er gået i stå. [...] Han løfter armen for at stryge Kate over håret. Mikael løfter armen langsomt, alligevel farer Kate sammen, skubber hovedet frem og løber ind i en mark bag huset, hun løber hen over kornstubbe på bare tæer. (74)

Sie nähert sich Mikael, sie trägt ein rotes Sommerkleid. Während Mikael weg-sieht, folgt ihr Zeh den Kreisen, die seiner gezeichnet hat, bis sie fast seinen Fuß berührt, der zerstreut innegehalten hat. [...] Er hebt den Arm, um Kate über das Haar zu streichen. Mikael hebt den Arm langsam, dennoch fährt Kate zusammen, schiebt den Kopf vor und läuft in ein Feld hinter dem Haus, sie läuft barfuß über Kornstoppeln. (70)

⁸⁸ Im dänischen Originaltext wird an dieser Stelle das Personalpronomen »sie« benutzt, »es« in der deutschen Übersetzung bezieht sich auf die Bezeichnung als »Kind« im vorhergehenden Satz, unterstreicht jedoch damit den unklaren Status von Kate noch zusätzlich. Ob Kate nicht sprechen will oder nicht sprechen kann, bleibt im Roman unklar. So fällt bei der Schilderung eines Abendessens insgesamt die Kontaktlosigkeit ihrer Familie auf und möglicherweise eine Traumatisierung des Kindes angesichts von heftigem Streiten der Eltern (77 f. und 83 f./73 f. und 79 f.). Dies würde für eine zerstörten familiären Zusammenhalt in der Situation des Exils sprechen, in der ein wirkliches Gespräch nicht mehr möglich ist. Auch darin zeigt sich eine Störung von Bezüglichkeiten.

Die Kreise, die ihr Vater auf den Boden zeichnet, kann Kate nur nachfahren, jedoch keine eigenen Muster entwerfen. An einer weiteren Stelle bildet sie auf ihrem Teller die sie umgebende Landschaft mit ihrem Essen nach. Dies kann als künstlerisch-kreativer Selbstaussdruck gelesen werden, der aber sowohl dem Materiellen als Gestaltungsmittel, in diesem Falle dem Essen, wie den unmittelbaren sinnlichen Eindrücken verhaftet bleibt, die Kate täglich erfährt (77/73). Sie wird damit als Wesen geschildert, das auf der Schwelle zwischen ›Mensch‹ und ›Tier‹ steht.

Kate kommuniziert daher auch nicht mit Worten, sondern mit den Dingen selbst, die sie im Mund hat. So gewinnt ein Lotosblatt Bedeutung, das Kate ihrer Mutter zeigt:

Kate åbner munden og viser hende kronbladet fra åkandens blomst vippende på sin lyserøde tunge. Det er aften, næsten nat, og på himlen skinner en rød planet. (80)

Kate öffnet den Mund und zeigt ihr das Kronblatt von der Wasserlilienblüte auf ihrer rosa Zunge wippend. Es ist Abend, beinahe Nacht, und am Himmel leuchtet ein roter Planet. (76)⁸⁹

Dieses vermeintlich einfache Bild erweist sich als äußerst vielschichtig. Der Lotos gilt im Buddhismus als Symbol der Reinheit, der Erkenntnis, der Liebe und der Harmonie der Welt. Ebenso steht er als Symbol im Zusammenhang mit der Welterschöpfung und als Symbol für die Unschuld inmitten einer unheilen Welt, worauf auch die Farbe Weiß verweist.⁹⁰ Bang Nedergaard sieht den Lotos im Zusammenhang mit Geburt und Neugeburt.⁹¹ In gleicher Weise symbolisiert Kate die Hoffnungen ihrer Eltern, die beide der Zerstörung und dem Tod verfallen sind, nicht nur durch die Tötung von Kates Zwillingschwester, mit der sie sich am Leben selbst vergriffen haben, sondern auch, indem sie ausdrücklich bemerken, dass ihre Eltern ihre Namen jeweils auf Grabsteinen gefunden haben (91 f./87). Kates Namen haben sie nach eigener Auskunft deshalb ausgewählt, weil sie niemanden kennen, der diesen getragen hat und gestorben ist: »– Vi håber det vil fortsætte sådan, tilføjede kvinden. – At barnet vil overleve os, forlænge vores tid.« (91 f.) [»Wir hoffen, daß es so weiter-

89 Der rote Planet könnte hier auch der ankommende Ballon sein, der sowohl die Konnotation eines Neubeginns hat, da Agnes und Mikael wieder Kontakt zur Welt beginnen, als auch der Apokalypse, da durch Kates späteren Tod ihre Welt und ihre Hoffnungen gleichsam zerstört werden. Vgl. dazu die weiteren Ausführungen.

90 Vgl. NICKLAS: 2012b, 251 f.

91 Vgl. BANG NEDERGAARD: 2015, 174.

geht«, fügte die Frau hinzu. »Daß uns das Kind überleben wird, unsere Zeit verlängern wird.« (87)]. Diese Hoffnung wird Kate hier nicht nur zugeschrieben, sondern durch das Lotosblatt unmittelbar mit ihrem Körper und Selbstaussdruck verbunden. Die Symbolik des Blattes ersetzt gleichsam ihre eigene Sprache. Zugleich kündigt sich allerdings an der oben zitierten Stelle durch den roten Planeten – vermutlich dem Ballon von Malcolm und Beatrice, in dem Kate später umkommen wird, – ihr Tod schon an. Kate lässt sich daher auch mit der Christusfigur verbinden, die als Erlöser und Opfer zugleich erscheint. In ihrer ›Kindheitserinnerung‹ zieht sie, offenbar zusammen mit ihren Eltern, einen Stein, der die Sonne verdeckt:

På vej op til huset trak de stenen i et tov efter sig. Rebet skar i hænderne. Jorden gyngede, og græsset væltede ned over dem, med det lilla lys fra skovbrynet dansende på kenderne og de blå udadkrængede læber. Stien var tør, det rødlig grus rørte på sig under deres ben. Sådan gik de fremad. Stenen var større end Kate, den tårnede sig op, grå og glinsende fyldte den rummet ud bag hende, dækkede for solens lyskors. Hun talte ikke med de andre. Ingen af dem talte mens de trak stenen op mod huset. [...] Med hænderne viklet om rebet kunne Kate ikke nå svedperlerne der dyppede ned over munden og pressede hagen og brystet sammen. [...] Pludselig væltede gruset mod panden. De lilla pletter stirrede fra en ko der strammede tovet til, de andres rygge bøjedes foran hende. (17)

Auf dem Weg zum Haus hinauf zogen sie den Stein an einem Strick hinter sich her. Das Seil schnitt in die Hände. Die Erde geriet ins Schwanken, und sie sah nur Gras, das lila Licht vom Waldrand tänzelte auf den Wangen und den blauen, nach außen gestülpten Lippen. Der Pfad war trocken, der rötliche Kies bewegte sich unter ihren Beinen. So gingen sie vorwärts. Der Stein war größer als Kate, er türmte sich auf, grau und glänzend füllte er den Raum hinter ihr aus, verdeckte das Lichtkreuz der Sonne. Sie sprach nicht mit den anderen. Keiner von ihnen sprach, während sie den Stein zum Haus hinaufzogen. [...] Die Hände in das Seil gewickelt konnte Kate nicht die Schweißtropfen erreichen, die ihr über den Mund hinuntertropften, und preßte das Kinn auf die Brust. [...] Plötzlich stürzte der Kies gegen die Stirn. Die lila Flecken starrten von einer Kuh, die das Tau spannte, die Rücken der anderen beugten sich vor ihr. (15)

Eingespielt werden hier Motive der Kreuzigung Jesu. Die Farbe Lila weist auf die Passion hin oder auf Ersticken, das Ziehen des Steines erinnert an das Tragen des Kreuzes, ebenso die Sonne, die als Kreuz erscheint, und deren Verdunkelung.⁹² Der Schweiß, der Kate von der Stirn tropft, und die gebundenen Hände suggerieren das Bild eines gequälten ›Menschen‹. In diesem Zusammenhang erscheint Kate als Opfer und Büsserin, die das

⁹² Die Verdunkelung der Sonne wird erwähnt in Mt 27, 45, Mk 15, 33, und Lk 23, 44 f.

Exil ihrer Eltern teilt und deren Hoffnung auf die Auferstehung und die Überwindung des Todes verkörpert. Zugleich erinnert die Szenerie an Sisyphos, an dessen sinnloses Rollen des Steins und suggeriert damit eine Vergeblichkeit – zumal sich der ›Natur‹raum hier wieder wandelt und aus dem Stein, der vermutlich verbaut werden sollte, eine Kuh wird. Kate erscheint somit als mythische Figur in der Zerstörung und Neubeginn, Tod und Leben, ›Natur‹ und Kultur, Schuld und Unschuld zusammenfallen. Sie gewinnt keine eigene menschliche Geschichte und bildet keine eigenen Symbolwelten aus. Sein und Bedeutung sind bei Kate diffus und untrennbar ineinander verwoben, so dass keine Abstraktion als eigenständiges Gebilde, keine Differenzierungen, aber eben dadurch auch keine Entfremdungen entstehen. Es kommt kein performativer Prozess der Intra-Aktion in Gang, wie ihn Barad skizziert, der Bestimmtheiten und Positionen als spezifische, wenn auch temporäre Welt-Konstellationen, hervorbringt.⁹³ Dadurch kann sich Kate allerdings nicht als humanes Wesen etablieren.

Dies entspricht dem ›anderen Raum‹, der ebenfalls als archaischer und symbolischer erscheint, in dem Schöpfung und Vernichtung gleichzeitig stattfinden und in dem die Ausbildung eigener abstrakter dauerhafter Sinnwelten für den ›Menschen‹ unmöglich ist. Mit diesem ist Kate offenbar in besonderer Weise verbunden.⁹⁴ So besitzt sie scheinbar magische Eigenschaften, als sie an einer Stelle den Finger von Beatrice dreht und vor deren Augen plötzlich eine Landschaft erscheint bzw. sie sich in diese versetzt fühlt:

Mens hun drejede mit led rundt, var det, som om jeg svævede ud af huset, ind mellem birkene i skoven, ind i en lysning med højt, lidt tørt, græs. Der var skovsnegle omkring mig, sorte og røde, bladene blev løftet af vinden. En hasselmus trippede forbi sneglene med lidt strå i munden. En blå sommerfugl og en bi sværmede omkring hinanden. Jeg kunne se en bikube klinnet til en birk. Mens Kate drejede mit fingerled hårdere, så jag stammernes hvide bark glide op som sluser, den blå sommerfugl vandfyldt begyndt at dryppe, bikuben, der faldt som en slimmet klump tang. Kate gav slip, og jeg var i værelset igen. Jeg er Beatrice, tænkte jeg, ikke et landskab der kan forandre sig på under et minut. Det var mig, der sad i håndvasken som barn og hørte min far synge, mig, der hørte fiskeklokker og serverede på en restaurant. Det var mig, der kendte hver centimeter af Malcolms krop, som heller ikke var et landskab i forandring. (96)

Während sie mein Gelenk herumdrehte, war es, als ob ich aus dem Haus schwebte, zwischen die Birken in den Wald hinein, in eine Lichtung mit ho-

93 Vgl. BARAD: 2003, 817 f.

94 Vgl. auch STJERNFELT: 2001, 290, und BANG NEDERGAARD: 2015, 173.

hem, etwas trockenem Gras. Um mich herum waren Waldschnecken, schwarze und rote, die Blätter wurden vom Wind angehoben. Eine Haselmaus trippelte mit etwas Stroh im Mund an den Schnecken vorbei. Ein blauer Schmetterling und eine Biene schwärmten umeinander. Ich konnte einen Bienenstock sehen, der an einer Birke klebte. Während Kate fester an meinem Fingergelenk drehte, sah ich die weiße Rinde des Stamms wie Schleusen nach oben gleiten, den wassergefüllten, blauen Schmetterling zu tropfen beginnen, den Bienenstock wie einen schleimigen Klumpen Tang fallen. Kate ließ los, und ich war wieder im Zimmer. Ich bin Beatrice, dachte ich, keine Landschaft, die sich in weniger als einer Minute verändern kann. Ich war es, die als Kind im Waschbecken saß und meinen Vater singen hörte, ich, der [sic!] Fischerglocken hörte und in einem Restaurant bediente. Ich war es, der jeden Zentimeter von Malcolms Körper kannte, der ebenfalls keine Landschaft in Veränderung war. (91 f.)

Kate inszeniert an dieser Stelle eine Einsicht, die Beatrice später selbst in der Landschaft machen wird, gegen die sie sich aber zunächst noch wehrt. Es ist eine andere Art von Offenbarung als sie durch eine erklärende Sprache möglich wäre: eine Art unmittelbare Einsicht in das Fließende und das Schöpferische des Lebens an sich, das den festen Konstruktionen entgegensteht, indem Dinge, Bilder und Räume ineinander übergehen, ohne dass sich feste Grenzen ziehen lassen. Die Figur Kate macht deutlich, wie sehr die Welterfahrung das Dasein von ›Menschen‹ und ihre Identitäten prägen. Sie sind mit ihrer physischen Umgebung genuin verbunden, die bestimmte Erfahrungen und damit auch Sinndeutungen zulässt und andere nicht. Dies würde die Auffassung der neueren dänischen Naturphilosophie bestätigen, die davon ausgeht, dass die menschliche Kultur in einem evolutionären Prozess aus dem ›Naturraum‹ hervorgeht. Eine Kultur, wie wir sie kennen, mit abstrakten Sinnbezügen, kann dabei nur in einer ›Natur‹ entstehen, die Wiederholungen und geordnete Abläufe auszeichnen. Kate, die von Beginn an in einer absoluten Prozesshaftigkeit der Materie aufwächst, die keine Ordnung erkennen lässt, kann hingegen nur spontan und direkt, in einer mystisch anmutenden Weise, mit ihrer Umgebung interagieren. Sie ist ein ›anderes Wesen‹, das der ›andere Raum‹ hervorbringt. Zu denken ist dabei auch an die ›anthropologische Maschine‹, wie sie Agamben skizziert als Prozess, in dem die Trennungen des Animalischen und des Humanen ausgehandelt werden: Diese kommt bei Kate gar nicht erst in Gang. Kate ist es von Beginn an unmöglich, die eigene Animalität zu transzendieren oder überhaupt wahrzunehmen und sich dadurch ihrer selbst bewusst zu werden. Sie ist eine Figur, die den Riss zwischen Abstraktion und sinnlichem Erleben, Bewusstsein und Körper, der Welt und dem eigenen Selbst, nicht empfinden kann –

weder als schmerzhaften, wie Beatrice, noch als verdrängten, wie Malcolm. Dies hebt Entfremdung und Angst, die sowohl Beatrice als auch Malcolm empfinden, auf, ist aber zugleich die Ursache für Kates tragischen Tod.

Dieser vollzieht sich als mentaler und physischer Prozess gleichzeitig, den Kate nicht bewusst steuern kann. Konkreter Auslöser für diesen Tod ist eine Geschichte, die Beatrice Kate erzählt: die Legende der Nonne Christina. Diese hat ein Schweigegelübde abgelegt. In ihrem Kloster übersetzt sie arabische Legenden und forscht darüber, warum der menschliche Körper mit Sinnen ausgestattet ist, wenn die menschlichen Seelen im Himmel auch ohne diese auskommen und sehen und sprechen können. Die Nonne verbindet sich dadurch sowohl mit Kate, die nicht sprechen kann oder will, als auch mit Beatrice, deren Auseinandersetzung mit den Sinnen sie teilt. Ebenso ist eine Identifikation von Kate mit einer zweiten Figur der Erzählung denkbar, einer tauben Nonne, aus deren Ohrmuscheln nach der Obduktion nach ihrem Tod graue Schnecken kriechen (102/96).⁹⁵ Auch hier wird, wie in Bezug auf Kate, eine Rücknahme der sprachlichen Abstraktion sichtbar, indem sich die Bezeichnung der Ohrschnecke gleichsam materialisiert. Gerade dadurch wird sie aber ihrer menschlichen Funktion des Hörens und Verstehens von Sprache, der Verständigung innerhalb einer symbolischen Welt nicht mehr gerecht. Nach der Obduktion ihrer Mitschwester bricht die Nonne Christina ihr Schweigen, um den Nonnen selbst eine islamische Legende zu erzählen, die von der unerkennbaren Herrlichkeit Gottes handelt (103 f./98 f.). Danach erhebt sie sich mit einem selbstgebauten Federgestell von der Klostermauer:

Hun gik op til sin celle og hentede et vingefang, hun havde bygget af kviste og fjer fra andegården. Hun spændte det fast over skuldrene, mens hun mumlede frem for sig. Priorinden forsøgte at standse hende, men Christina klatrede op på klostermuren, bøjede ned i knæerne og satte af. (104)

Sie ging hinauf in ihre Zelle und holte Flügel, die sie aus Zweigen und Federn im Entenstall angefertigt hatte. Sie spannte sie fest über die Schultern, während sie vor sich hin murmelte. Die Priorin versuchte sie aufzuhalten, aber Christina kletterte auf die Klostermauer, ging in die Hocke und sprang ab. (99)

An dieser Stelle bricht die Erzählung von Beatrice plötzlich ab. Sie wird allerdings von Kate übernommen, die das Ende nun selbst ›nachspielt‹

95 Generell werden die Identifikationen hier unsicher und verschwimmen. So nimmt auch Beatrice beim Erzählen eine Doppelrolle ein, da für sie die Zeit verschwindet und sie sich als ihre eigene Großmutter, die ihr die Geschichte erzählt hat, und als zuhörendes Kind zugleich fühlt, ebenso aber als Erzählerin in der Gegenwart präsent ist.

und imaginiert. Diese Passage nimmt im Buch eine Sonderstellung ein. Sie wird von der auktorialen Erzählstimme vermittelt, die sonst die mutierte Landschaft schildert. Schon dies ordnet Kate erneut als Element in dieselbe ein, sie erscheint nicht als ›Mensch‹, der selbst erzählen und Geschichten entwerfen könnte. Anders als die anderen Passagen wird diese auch nicht durch eine Überschrift eingeleitet, sondern ihr ist das Bild eines afrikanischen Goliath-Käfers in Lebensgröße vorangestellt. Dies verweist auf Kates ›Natur‹nähe: einerseits auf ihre Sammlung von ›Natur‹dingen, zugleich aber auch auf ihre mimetische Bild- und Dingsprache und ihr Denken, das zwischen Erscheinung und Abbildung, Realität und Abstraktion nicht differenzieren kann.⁹⁶ Kates Denken ist mit ihrer Umgebung unmittelbar verbunden: »Og i øjeblikke af granit betragter hun huset og rører med hænderne ved stentrappen [...]« (116) [Und einen Augenblick lang, schwer wie Granit, betrachtet sie das Haus und berührt mit der Hand die Steintreppe [...] (110)].⁹⁷ Dabei erscheint das Denken aktiv und passiv zugleich: »Inde i hende tænkes duegråt granit, klipper. I tankerne skubber hun en nonne frem ad stier i en klosterhave og følger efter.« (115) [Innen in ihr ist taubengrauer Granit denkbar, Felsen. In Gedanken schiebt sie eine Nonne auf Wegen in einem Klostergarten [...]. (109)].⁹⁸ Der erste Teil dieses Satzes erinnert an Inger Christensens Langgedicht *alphabet*, das zunächst ›Natur‹phänomene unverbunden nebeneinanderstellt, die erst später sinnhafte Ordnungen und Bezüge ergeben. Die Welt erscheint in der poetischen Sprache – sprachliche Repräsentation und Gegenstand fallen dabei für Inger Christensen auf geheimnisvolle Weise zusammen.⁹⁹ Eine solche Verbundenheit zeigt sich auch bei Kate. Dies macht es ihr allerdings unmöglich, das Fiktionale von Beatrices Geschichte wahrzunehmen. Vielmehr erscheinen Ich, Welt und Sprache unmittelbar mit-

96 Vgl. auch ØBERG u. TOFT: 1997, 113. Sie sehen den vorangestellten Käfer ebenfalls im Zusammenhang mit Kates Universum, das nicht in sprachlichen Wertehierarchien geordnet sei.

97 Die deutsche Übersetzung fügt hier das Adjektiv »schwer« hinzu und erklärt die direktere Fügung im Dänischen, »Augenblicke von Granit«, daher im Sinne eines Vergleichs. Ich denke jedoch, dass diese offener zu verstehen ist, indem keine feste Bedeutungszuweisung vorgenommen wird, sondern sich vielmehr der Moment, das Gefühl, aber auch die physische Umgebung miteinander verbinden.

98 Auch hier ist die deutsche Übersetzung nicht gut gelungen, da die Konstruktion aus dem Dänischen übersetzt »In ihr wird grauer Granit gedacht ...« lauten würde. Weiterhin fehlt der Satzteil »und folgt ihr nach«, der im Dänischen nach »Klostergarten« steht.

99 Vgl. dazu u.a. CHRISTENSEN: 1999b, 38 f.

einander verwoben, so dass sich Kate das Ende der Geschichte der Nonne nicht einfach nur vorstellt, sondern es gleichzeitig nachvollziehen muss:

Kate drejer rundt på fodballen og er i andegården med nonnen, »Christina, Christina«, hvisker hun,¹⁰⁰ hun snuser ind og genkender i den tørre luft på værelset det støv, ænderne og hønsene hvirvler op med deres fjer, den svage salmiaklugt [...] Kate kærtegner sin kjole med det hvide tylskørt som hun har på over sit nattøj, hun er på scenen i en ballet, på bræddegulvet [...]. Kate drejer med den ene fod løftet op til knæet, mister balancen og står så foran stenmuren der omgiver klosteret, der er nok tåget og grønt omkring hende, og nonnen er klædt i en rød kjole med et tørklæde vundet om livet, og Kate ser hende springe med vingefanget lagt som et åg hen over skuldrene; Kate trækker sin kommodeskuffe ud og tager en sweater frem, uldbukser og ragsokker, mens hun i tankerne får nonnen til først at springe fra muren og falde ned på græsset, så springe og flyve af sted, mens Kate tager det varme tøj på over tylskørtet og nattøjet, men det er svært at holde nonnen flyvende, og hun looper så meget, at Kate må anstrenge sig, mens hun binder snørebåndene og tager en æske tændstikker fra skuffen [...]. Kate står foran den fyldte ballon, og Kate starter forfra, lader nonnen lette fra stenmuren og luften udradere hendes lemmer ét efter ét [...] Kate forsøger at høre stemmen, opfange ordene, mens hun stående i luftballonens vidjekurv famler med sandsækkene, for der skal ikke mere til [...] Kate synes den er enorm over hende [...] ballonen løfter sig op og stadig op, og hun ser ind i sig selv som i et spejl, hun ser svanen i balletten, et kæmpe dyr med balletskørt, løfte sig; Kate forsøger at lukke gas ud men skruer blot op [...] Kate er bange, hun tænker på tingene i sin æske under sengen, på insekterne og sneglehuset [...], og før hun når til glansbillederne, som egentlig er dem hun ser mest på, en nisse, en dreng i en båd, et dådyr, eksploderer luftballonen på grund af en gnist i ventilen, den er så højt oppe, at den driver ind i en sky som Kate lige når at se og række hånden ud efter, før hun holder op med at tænke og forsvinder ind i luften. (115 ff.)

Kate dreht sich auf dem Fußballen herum und ist im Entenstall mit der Nonne, »Christina, Christina«, flüstert sie, sie schnuppert und erkennt die trockene Luft im Zimmer den Staub wieder, den die Enten und die Hühner mit ihren Federn aufwirbeln, den schwachen Salmiakgeruch [...] Kate liebkost ihr Kleid mit dem weißen Tüllrock, das sie über ihrem Schlafgewand trägt, sie ist auf der Bühne in einem Ballett, auf dem Bretterboden [...]. Kate dreht sich, den einen Fuß bis zum Knie hochgehoben, verliert das Gleichgewicht und steht dann vor der Steinmauer, die das Kloster umgibt, es ist wohl neblig und grün um sie herum und die Nonne trägt ein rotes Kleid und hat ein Tuch um den Leib gewunden, und Kate sieht sie mit den Flügeln, die wie ein Joch über die Schultern gelegt sind, springen; Kate zieht ihre Kommodenschublade heraus und nimmt eine Pullover, Wollhosen und dicke Wollsocken heraus, während sie in Gedanken die Nonne dazu bringt, erst von der Mauer zu springen und ins Gras hinab zu fallen, dann zu springen und davonzufliegen, während Kate die warmen Sachen über den Tüllrock und das Schlafgewand zieht, aber es ist

100 An dieser Stelle wird nahegelegt, dass Kate doch sprechen kann, allerdings wiederholt sie auch hier ausschließlich den Namen der Nonne.

schwierig, die Nonne weiter fliegen zu lassen, und sie dreht so viele Loopings, daß Kate sich anstrengen muß, während sie die Schuhe bindet und eine Schachtel Streichhölzer aus der Schublade nimmt [...] Kate [steht] vor dem gefüllten Ballon [...], und Kate beginnt von vorne, läßt die Nonne von der Steinmauer abheben und die Luft ihre Glieder eins nach dem anderen ausradieren [...] Kate versucht, die Stimme zu hören, die Wörter aufzuschnappen, während sie im Weidenkorb des Ballons steht und mit den Sandsäcken fummelt, denn mehr braucht es nicht [...] auf Kate wirkt er riesig [...] der Ballon hebt sich empor, immer weiter, und sie sieht in sich selbst hinein wie in einen Spiegel, sie sieht den Schwan im Ballett, ein Riesentier mit Ballettröckchen, sich empor heben; Kate versucht Gas abzulassen, dreht es aber nur höher [...] Kate hat Angst, sie denkt an die Dinge in ihrer Schachtel unter dem Bett, an die Insekten und das Schneckenhaus [...] und ehe sie zu den Abziehbildern kommt, die eigentlich die sind, auf die sie am meisten achtet, ein Zwerg, ein Junge in einem Boot, ein Damhirsch, explodiert der Ballon aufgrund eines Funkens im Ventil, er ist so hoch oben, daß er in eine Wolke hineintreibt, die Kate gerade noch sehen und die Hand danach ausstrecken kann, ehe sie zu denken aufhört und in die Luft hinein verschwindet. (109 ff.)

Kate erscheint als sterbender Schwan, sie tanzt Ballett, was vor dem Hintergrund des mutierten ›Natur‹raumes kurios anmutet: Woher soll das Kind Ballett kennen oder eine Bühne? Das Bild nimmt jedoch ihren kurz darauf erfolgenden Tod vorweg. Dieser erscheint als Schicksal und Geschichte, die Kate zugeschrieben wird, in die sie sich aber gleichsam auch selbst einschreibt. Was Kate hier leidet, sind möglicherweise eine unbestimmte Neugier und eine unbewusste Sehnsucht nach der Befreiung aus dem Chaos, der Dunkelheit und der Schuld des Exils.¹⁰¹ Die Konsequenzen ihres Flugs kann sie vermutlich nicht einschätzen, die Fahrt lässt sich nicht bremsen, was sich auch sprachlich in den nur durch Kommata verbundenen, atemlos wirkenden Sätzen zeigt. Ihr Aufgang in den Himmel erscheint als Entrückung und Apokalypse zugleich: »Beatrice: ›Ballonen var solen, der eksploderede.« (119) [Beatrice: »Der Ballon war die Sonne, die explodierte.« (113)].¹⁰² Auch hier ist Kate ein normales Kind, das seinen Eltern entrissen wird, und zugleich als Figur in Verbindung mit dem

101 Darauf weist auch der Nebentext hin, der die Entwicklung eines Schmetterlings beschreibt und das Ausbrechen aus dem Kokon. An dieser Stelle bricht Kate allerdings ganz aus ihrer irdischen Existenz aus, die sich hier gleichsam in Luft auflöst (115/109).

102 An dieser Stelle kann der Ballon auf die Umweltthematik bezogen werden, indem er vorab als ein roter Planet am Himmel erschien. Damit wird er, so Bang Nedergaard, auch zum Bild für die zerstörte und überhitzte Erde, die schließlich explodiert. Auch an Verknüpfungen mit der Atombombe lässt sich denken, deren Zerstörungskraft Inger Christensen in *alphabet* eindrücklich schildert. Zugleich sind die Verdunkelung und das Sterben der Sonne Gegenstand zahlreicher apokalyptischer Szenarien, auch in den nordischen Mythen. Vgl. BANG NEDERGAARD: 2015, 169 f.

Absoluten. So lässt sich das Szenario auch als Bild einer apokalyptischen (Öko)katastrophe lesen, in der jegliche Hoffnung auf eine Zukunft der Menschheit vernichtet wird. Kate selbst lässt sich lesen als apokalyptisches und posthumanistisches Wesen, das kein Reflexionsvermögen mehr ausbildet und dadurch in einem übermächtigen ›Natur‹raum und einem unmittelbar sinnlichen Weltbezug untergeht.

Nach Kates Tod wird daher das Fließen der Zeit an sich spürbar, eine Art Ende der Geschichte, die nicht mehr gestaltet werden kann. Gleichzeitig wird jedoch Beatrice zum Mutterkörper, der Kate in sich spürt:

Timerne gik igennem os. Vi ventede og kunne ikke fatte, at der ikke var noget at vente på. Kates forsvinden var en fysisk fornemmelse i min krop, hun sad som en hul, frønnet frugtknude, der bulede ud fra min hofte. [...] Kate bankede løs på mine blodårer, som om de var et trådnæt for hende. Jeg var begyndt at forstå, at der ikke var noget at vente på, at hun ikke ville vende tilbage, at hun aldrig ville forlade mig. (121 ff.)

Jede Stunde durchlebten wir.¹⁰³ Wir warteten und konnten nicht fassen, daß es nichts gab, worauf man warten konnte. Kates Verschwinden war ein physisches Empfinden in meinem Körper, sie saß wie ein hohler, morscher Fruchtknoten, der sich aus meiner Hüfte ausbeulte. [...] Kate schlug auf meine Blutadern los, als ob es ein Drahtnetz für sie wäre. Ich hatte angefangen zu verstehen, daß es nichts gab, worauf man warten konnte, daß sie nicht zurückkehren würde, daß sie mich niemals verlassen würde. (115 ff.)

Bang Nedergaard sieht darin einen Hinweis darauf, dass sie wie die Sonne nicht ganz untergeht, sondern erhalten bleibt und ihr Opfer, das Vergehen der bekannten Welt, möglicherweise notwendig ist für einen Neubeginn und das Entstehen einer neuen Balance.¹⁰⁴ Diese würde dann wesentlich in der Rückkehr in die ›normale‹ Welt bestehen, die auch Mikael mit einschließt, während Agnes in der mutierten Landschaft zurückbleibt. Allerdings schreibt dies Kate erneut eine Symbolik, eine Rolle zu.¹⁰⁵ Naheliegender ist daher auch eine Sichtweise, die Kates Dasein und Tod als unfassbares Trauma sieht, das Beatrice fortan in sich trägt: eine stetige Erinnerung an die prekäre Situation des Menschseins, gerade wenn die Möglichkeit, eigene Sinnkonstruktionen auszubilden, verlorengeht. In genialer Weise verbindet der Text hier noch einmal die erkenntnistheoreti-

¹⁰³ Auch hier ist die deutsche Übersetzung ungenau, korrekt müsste es heißen: »Die Stunden gingen durch uns hindurch.«

¹⁰⁴ Vgl. ebd., 171.

¹⁰⁵ So sagt auch Bang Nedergaard selbst, dass dieser Neubeginn nie wirklich ausgesprochen wird. Vgl. ebd., 176.

sche mit der ökologischen Sicht: Kate macht deutlich, dass eine ununterscheidbare Einheit zwischen ›Mensch‹ und ›Natur‹ nicht wünschenswert ist, weil sich das Humane in einem Einssein mit der Welt nicht als solches behaupten kann. Der ›Mensch‹ gewinnt seine spezifische Identität und Handlungsfähigkeit, indem er ein animalisch-schicksalhaft anmutendes Eingebundensein durch seine (Selbst)deutungen und bewussten Weltaneignungen, durch ihre sprachlichen und abstrahierenden Fähigkeiten, überschreitet. Zugleich können diese ihn im Extremfall der Welt entfremden, Einsamkeit, Unsicherheit und Zweifel hervorrufen und zu einer Vereinnahmung von ›Natur‹phänomenen führen. Irrelationalität, die den Weltzugang ausschließlich auf die eigene Vernunft stützt, erweist sich als ebenso problematisch wie Ir-rationalität, die keine abstrakten Ordnungen ausbilden kann. Beides ist unabdingbar, um die eigene Geschichte selbst entwerfen und schreiben zu können. Sichtbar wird damit im Roman ein produktives Spannungsfeld, eine neue Offenheit, in der sich ›Menschen‹ verorten und finden müssen: Wie ist humanes Dasein denkbar als bezüglisches und verantwortliches, ohne dabei die Spezifika menschlichen Lebens vollkommen aus dem Blick zu verlieren? Wie lässt sich eine posthumane Subjektivität denken, die sich zwischen Sinnlichkeit und Reflexionsfähigkeit neu konstituiert? Ist eine anthropozentrische Perspektive hintergebar? Und wenn nicht, wie müssten neue ›Natur‹konzeptionen gestaltet sein, die für Denken und Handeln sinnvolle und nachhaltige Weltbilder entwerfen? Diese Fragestellungen greifen auch die Erzähltechniken des Romans auf, welche nun abschließend beleuchtet werden. Diskutiert wird dabei die Frage, inwiefern sich der Roman als eine neue Form des ›Nature Writing‹ betrachten lässt.

2.3. ›Natur‹ schreiben – poetologische Perspektiven

Es wurde eingangs bereits erwähnt, dass insbesondere die dänischen Autor:innen ausgesprochen experimentierfreudig sind, wenn es darum geht, auch poetologisch neue Zugangsweisen zu ›Natur‹ zu erkunden. Hansen schreibt:

I disse forfatteres værker er der en tendens til at tema og form vikles sammen til en kompositorisk model af virkelighedens grundforhold: menneskets forunderlige indvikling i naturens stof.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Vgl. dazu HANSEN: 1999, 129.

[In den Werken dieser Verfasser gibt es eine Tendenz, Thema und Form zu einem kompositorischen Modell der Grundverhältnisse des Lebens zusammenzuschließen: die merkwürdige Verwicklung des Menschen in die natürliche Materie].

Bei Pryds Helle zeigt sich dies im Hinblick auf drei Aspekte: die Form des Romans, die Verdoppelung der Erzählstimme sowie die Zeichnung der Charaktere. Diese drei Aspekte sollen nun nacheinander erörtert werden. Es fällt auf, dass der Text zwar im Untertitel als ›Roman‹ titulierte wird, die klassische Romanform einer zusammenhängenden, linearen Erzählung jedoch vielfältig unterläuft und auflöst. Es werden sieben Textteile aneinandergesetzt, die nicht nur von verschiedenen Erzählstimmen präsentiert werden, sondern auch Züge unterschiedlicher Genres tragen: Die Passagen, in denen Beatrice erzählt, ähneln einem Tagebuch oder einem Reisebericht, die Darstellung des ›anderen Raumes‹ imitiert hingegen eine nüchtern wirkende Beschreibung. In den Textstücken, die Kate inszenieren, fallen die mythologischen Anklänge auf. Landbo sieht *Vandpest* daher als eine Art Textmosaik, ein postmodernes Epos, in dem verschiedene Texträume zu einer komplexen Einheit zusammenfinden. Das Werk knüpfe dabei an viele Genres an – Mythos, Vision, Chronik, Enzyklopädie, Bildungsroman – und schaffe eine ganz eigene Form aus diesem Chaos.¹⁰⁷ Eine weitere Sichtweise ist jene von Stjernfelt, der den Text als Punkroman bezeichnet, in dem Situationen nebeneinanderstehen, deren Zusammenhang nicht näher expliziert wird und die oft auch nicht chronologisch geordnet sind. Der einzelne Punkt erhalte damit eine Autonomie, die dem Genre eine charakteristische Mischung von Nüchternheit und Unübersichtlichkeit gebe, und ebenso auf das kurze episodische Ereignis als primär für das Erleben aufmerksam mache.¹⁰⁸ Fibiger und Lütken beschreiben den Punkroman generell als Werk, das aus konzentrierten Fragmenten mit hohem Bedeutungsgehalt zusammengefügt ist, die der Leser selbst zusammenbauen muss, indem er zentrale Verhältnisse wie die Zeit, Zusammenhänge und die Psychologie aus den Bruchstücken, die der Verfasser liefert, etabliert. Die klassische ausgedehnte Zeit des Romans falle im Punkroman zusammen, sie implodiere und werde zu Szenen.¹⁰⁹ Auch auf formaler Ebene stehen somit einzelne Erlebnis- und

¹⁰⁷ Vgl. LANDBO: 1996, 6.

¹⁰⁸ Vgl. STJERNFELT: 2001, 291 ff., und auch STIDSEN: 1999, 350.

¹⁰⁹ FIBIGER u. LÜTKEN: 2006, 445.

Wahrnehmungsinhalte nebeneinander, die in eine eigene Ordnung gebracht werden müssen. Eine solche Ordnung erscheint zugleich subjektiv und prekär, es zeigt sich eine Vielzahl von Blickwinkeln, Perspektiven, Bezügen und möglichen Sinnkonstruktionen. Dies entspricht der Welt-sicht von Beatrice. So stellt das Punktuelle und Nebeneinanderstehende auch eine gewisse Flächigkeit her, eine Konzentration auf die Oberflächen und Eindrücke, nicht zuletzt auf die Materialität der Schrift, die nicht auf eine Tiefe oder einen eindeutigen Sinn hin durchdrungen werden können.¹¹⁰ Vielmehr zeigt sich ein lebendiger Fluss von Ereignissen und Wahrnehmungen. Hansen verbindet dies erneut mit der Philosophie Humes, der davon ausgeht, dass der Mensch keine wirkliche Einsicht in die Ursachen der Welt und der Geschehnisse haben kann. Insofern bleibe der Untergrund in der Erzählung ein fließender, dessen Zusammenhänge nicht genau konstruiert werden können.¹¹¹ Eine ›einfache‹ und lineare Erzählung der Welt, wie sie die klassische Romanform hervorbringt, kann somit nicht mehr entstehen. Vielmehr offenbart eine Öffnung des Blicks über das einzelne Subjekt hinaus eine Vielzahl der Perspektiven, der Erzählmuster und Sinngebungen, die weder die Welt noch den ›Menschen‹ als einheitliche und fassbare Größen erscheinen lassen. ›Sinn‹ erscheint immer wieder neu und als begrenzter in wesentlich größeren Zusammenhängen, die der ›Mensch‹ nicht überschauen und ordnen kann.¹¹² Pryds Helle erneuert damit den Roman als anthropologisches Medium der Sinn-suche: Ein transzendental begründeter Sinn der Welt oder des als universal gedachten Menschen, wie sie Lukacs noch im Blick hatte, wird zwar aufgegeben, zugleich aber in neuen Konstellationen weiterhin Welt-bilder entworfen und vermittelt, die das philosophische Fragen nach dem menschlichen Dasein weiterführen.

Interessant sind auch die kleinen Zitattexte, die als zweite grafische Textspur neben dem Haupttext erscheinen. Sie stammen wesentlich aus naturwissenschaftlichen Werken des 17. Jahrhunderts.¹¹³ Schon die Platzie-

110 Vgl. auch LANDBO: 1996, 9 f. Sie bemerkt, es würden keine Ursachenerklärungen geliefert, was dem Roman einen mythischen Unterton verleihe.

111 Dies zeige sich auch in Bezug auf die Personen und z.B. die Schuldfrage, die sich nicht eindeutig feststellen lässt. Vgl. HANSEN: 2000, 50.

112 Auch Hansen sieht darin den Versuch, eine passende Form für die Wirklichkeit zu finden, die sich nicht einfach auf einen Nenner oder eine verbindliche Erzählung bringen lässt. Vgl. ders.: 1999, 130.

113 Vgl. dazu auch ØBERG u. TOFT: 1997, III, und STJERNFELT: 2001, 293.

zung zeigt den ambivalenten Status an, der diesen Texten eignet. Sie erscheinen einerseits als Kommentierung und Ergänzung des Textgeschehens im Haupttext, wobei die konkreten Bezüge allerdings vage bleiben. Landbo sieht die Funktion der Intertexte, die sich ebenso wie die Symbolik nicht eindeutig erhellen und auflösen lassen, darin, dass sie den Text als einen autonomen und geheimnisvollen Organismus erscheinen lassen, den die Leserin nicht wirklich durchdringen kann.¹¹⁴ Zugleich wirken die Texte durch ihre Position jedoch auch wie aussortiert, was sich ebenfalls auf die Sichtweisen auf ›Natur‹ beziehen lässt. Die Zitate, die mit großer Emphase Erklärungen für ›Natur‹phänomene liefern, sind, so sagt die Autorin selbst, zum größten Teil überholt:

Det er udsagn, som alle, på deres egen tid, blev fremsat med stor autoritet, som sandheds udsagn, men som alle – bortset fra det med fluens øjne – senere er blevet modbevist, og de fleste af dem fremstår i dag som latterlige.¹¹⁵

[Es handelt sich um Aussagen, die alle, in ihrer eigenen Zeit, mit großer Autorität vorgetragen wurden, als wahrhaftige Aussagen, die aber alle – abgesehen von der, die sich auf die Augen der Fliege bezieht – später widerlegt wurden, und die meisten von ihnen erscheinen heute lächerlich.]

Auch wenn sie sich auf die gleichen Phänomene beziehen, die heute zu beobachten sind, beispielsweise die Sonne und Astronomie, und zu ihrer Zeit auch neueste wissenschaftliche Erkenntnisse wiedergaben, erscheinen sie nunmehr auch als rührend und etwas skurril. Dies zeigt die Brüchigkeit des rational-naturwissenschaftlichen Diskurses, der mit der souveränen Weltbeherrschung und der objektiven Erkenntnis der Welt assoziiert wird, erneut auf. Dieser liefert nicht, wie er gern glauben macht, eine umfassend gültige und zeitlose Erklärung der Welt, sondern basiert seinerseits auf subjektiven Perspektiven und Wahrnehmungsweisen, die sich durchaus wandeln. Hansen weist darauf hin, dass es eher der Haupttext ist, der die nüchtern-objektive naturwissenschaftliche Schreibweise aufnimmt, während die Zitate poetisch wirken. Er geht daher davon aus, dass beide Textspuren die Rollen tauschen, indem das Poetische in den vermeintlich wissenschaftlichen Texten und das objektiv Beschreibende in den literarischen Textstücken erscheint.¹¹⁶ Damit werden die Naturwissenschaften als eine Art ›Poetik‹ entlarvt, die Sinn mithilfe narrativer Mus-

¹¹⁴ Vgl. LANDBO: 1996, 8.

¹¹⁵ SINDØ: 2003, 57.

¹¹⁶ Vgl. HANSEN: 1999, 135, und ders.: 2000, 42 u. 51.

ter herstellen, die bestimmte Dinge zeigen und mit denen ›Menschen‹ wiederum bestimmte Werte und Auffassungen verbinden.¹¹⁷ So ist den älteren Texten noch ein Staunen ob der Phänomene eigen, die dem nüchternen Willen, diese zu beherrschen und zu beschreiben, abgeht.¹¹⁸ Oft wird aus einem Buch von Félix Archimède Pouchet zitiert mit dem französischen Titel *L'Univers: Les infiniment grands et les infiniment petits* [Das unendlich Kleine und das unendlich Große] (1865), in dem der Autor, ein Zeitgenosse Flauberts, dem einzelnen Phänomen fast liebevoll nachgeht. In der Gegenwart ermöglicht der technische Fortschritt die Produktion mikroskopisch genauer Bilder, die die Oberflächen durchdringen, welche jedoch, dies zeigten die Raumbeschreibungen der auktorialen Erzählinstanz, nicht unbedingt zur Raumorientierung beitragen. Die kleinen Texte regen daher auch zum Nachdenken über die Bedeutung von Subjektivität und Sinnlichkeit an, indem sie eine andere, direktere Bezüglichkeit inszenieren und herstellen. Selbstbewusst wird dabei das poetisch-literarische Schreiben über ›Natur‹ den naturwissenschaftlichen Erkenntnissen gegenübergestellt. So zeigt sich, dass die Literatur ebenfalls fundamentale Einsichten im Hinblick auf das Verhältnis von ›Mensch‹ und ›Natur‹ etablieren kann: beispielsweise indem sie – wie der vorliegende Roman – dessen Vielfältigkeit in den Fokus rückt, die sich aufgrund der verschiedenen möglichen Annäherungsweisen ergibt. Der Roman verweist deutlich auf den naturphilosophischen Diskurs in Dänemark, indem er dazu auffordert, verschiedenen Wahrnehmungsweisen und Annähe-

117 Diese Beobachtungen ließen sich in einer Poetik des Wissens vertiefen. Die ›Poetologien des Wissens‹ gehen der Frage nach den Wechselverhältnissen zwischen Poesie/Ästhetik und (Natur)wissenschaften nach. Hierbei zeigt sich, dass sich auch die Naturwissenschaften zur Herstellung und Inszenierung des Wissens narrativer Formen bedienen, was ihre vermeintliche Objektivität und überzeitliche Gültigkeit in Frage stellt und auch neue Beziehungen zwischen Geistes- und Naturwissenschaften zulässt. Vgl. dazu ausführlich VOGL: 1997, 107 ff. Auch Øberg und Toft bemerken, dass die Naturwissenschaften hier durch den romantisch gefärbten Text als eine andere Art, über die Welt zu dichten, enthüllt werden, als temporäre Auffassung, die auch die heutige Wissenschaft und Wahrnehmung in Frage stelle und Zweifel an der Möglichkeit aufrufe, endgültige, erschöpfende Antworten in Bezug auf die Welt zu geben. Vgl. ØBERG u. TOFT: 1997, 117 f., und LANDBO: 1996, 8.

118 Dies hat auch die Autorin selbst an diesen Texten fasziniert. Vgl. SINDØ: 2003, 57. Vgl. hierzu auch Landbo, die bemerkt, dass die Zitate von echter und unschuldiger Verwunderung über die Welt zeugen (LANDBO: 1996, 8). Auch Hansen geht hier von einem Verständnis aus, in dem der Mensch in die Natur eingelassen ist, anstatt sie souverän beherrschen zu können (HANSEN: 1999, 130). Mai spricht von einer neuen Sprache der Liebe, die in Bezug auf die Natur gefunden werden müsse (MAI: 1994, 265).

rungen an ›Natur‹ nachzugehen, sie auf ihre Implikationen hin zu prüfen und ihre Verbindungen zueinander zu erforschen, um wieder ein Gesamtbild zu schaffen, das nicht einseitig auf die naturwissenschaftliche Betrachtungsweise reduziert ist.

Dies zeigt sich auch in der doppelten Erzählperspektive. Es wurde bereits ausgeführt, dass der auktorialen Erzählinstanz, die sich in den Raumbeschreibungen und auch in der Passage mit Kate findet, ein nüchtern-distanzierter und beschreibender Duktus mit vielen Details eigen ist.¹¹⁹ Die Textteile, in denen die auktoriale Erzählinstanz erzählt, sind fragmentarisch und unpersönlich, sie wirken als bloße Anordnung der Welt, die sich mit dem Innenleben der Figuren nicht verbindet.¹²⁰ Demgegenüber stehen die Erzählpassagen von Beatrice, in denen sich eine chronologische Schilderung der Ereignisse findet. Im Roman können diese Passagen als Versuch gesehen werden, in einem prozesshaften und ungeordneten ›Naturraum eine subjektive Erzähl- und Sinnperspektive zu etablieren. Durch den bereits skizzierten ›Verfall‹ der Figur erscheint diese allerdings als flüchtig. Ebenso fällt auf, dass die Passagen der anderen Erzählstimme überwiegen, Beatrices Erzählung also gleichsam in diese eingebettet ist und nicht umgekehrt. Landbo macht darauf aufmerksam, dass auch Beatrice als sehr reflektierende Figur keine großen Wahrheiten vermitteln könne, sondern eher kleine, selbstverständlich wirkende Erkenntnisse und Sätze, die an die Gegenwart gebunden bleiben. Der Roman präsentiere somit keine Prophetie über den Zusammenhang des Universums, sondern vielmehr das Fließende und Geheimnisvolle desselben. Als einziges sicheres Wissen bleibe am Schluss die Ungewissheit. Damit wird auch formal die menschliche Sinnperspektive einer unbegreifbaren materiellen Prozesshaftigkeit untergeordnet. Hansen spricht daher von einem stetigen Kampf zwischen der objektivierenden, fragmentierenden Form und der chronologisch fortschreitenden subjektiven Erzählung, die für ihn der

¹¹⁹ Vgl. HANSEN: 1999, 130.

¹²⁰ Auch in den Passagen des dritten Abschnitts, die sich der personalen Sichtweise annähern, schwebt die Erzählstimme wie eine olympische Instanz über dem Geschehen und den Figuren, sie gewährt ihnen kein Eigenleben, keine Reflexionen oder Gefühle. So bemerkt Stjernfelt: »Den implicitte fortæller [...] har således en bemærkelsesværdig evne til at gå ind i personernes sanseapparater, men ikke meget videre.« [Der implizite Erzähler [...] hat somit eine bemerkenswerte Fähigkeit, sich in die Sinnesapparate der Personen hineinzusetzen, aber nicht viel weiter.] (STJERNFELT: 2001, 295).

thematischen Gegenüberstellung von Mensch und Natur entspricht.¹²¹ Zugleich sind beide Erzählperspektiven aber insofern eng verbunden, als sie sich auf bestimmte Gegebenheiten beziehen. Daher kann das Gegeneinander beider Stimmen paradoxerweise auch gegen die Angst stehen, die Beatrice empfindet. Sowohl sie selbst als auch die eher beobachtende Erzählinstanz schildern die mutierte ›Natur‹.¹²² Dabei unterscheiden sich die Perspektiven, aber nicht das Faktum, dass diese ›Natur‹ für beide existiert. Vielmehr repräsentieren sie einen unterschiedlichen Grad der Abstraktion: Je enger die Reflexion an die sinnliche Wahrnehmung und die personale Perspektive gebunden bleibt, als desto begrenzter muss sie sich notwendig offenbaren. Zugleich eröffnet sie so jedoch individuelle Sinnhorizonte und ein eigenes Erleben. Der ›naturwissenschaftliche‹ Blick hingegen lässt das Individuelle verschwinden und klein werden, offenbart damit jedoch eine Einsicht in die Komplexität und die Detailzusammenhänge der Welt. Dies verweist darauf, dass bestimmte Erzähl- und Sichtweisen bestimmte Bilder produzieren und damit auch verschiedenen Zwecken dienen. Aufgehoben wird eine pauschale Bewertung einzelner ›Natur‹zugänge: Der naturwissenschaftlich-objektivierende Blick führt weder zu einer höherwertigen, realeren Welterkenntnis, wie es gern suggeriert wird, noch ist er per se abzulehnen, indem er die ›Natur‹phänomene vermeintlich unterwirft und vereinnahmt. Vielmehr zeigt sich die Möglichkeit verschiedener Sichtweisen als menschliches Privileg, das als solches aber ernst- und wahrgenommen werden muss. Die anthropozentrische Sichtweise wird somit einerseits bestätigt, beide Stimmen sind in dem Sinne menschlich, als sie von ›Menschen‹ inszeniert sind und sich bestimmten kulturellen Wahrnehmungsweisen verdanken, andererseits aber auch als vielfältige gezeigt, die ihre jeweiligen Beschränkungen und blinden Flecken hat. Dadurch entsteht ein Gefühl von Demut und das Bewusstsein, dass die eigene Perspektive nicht die einzige ist, die in der Welt (er)zählt.¹²³ Ausgehend von diesem Punkt ist zu diskutieren, inwiefern auch Perspektiven anderer Lebewesen aktiv in diese Erzählungen einbe-

¹²¹ HANSEN: 2000, 40 ff.

¹²² Vgl. ebd., 45.

¹²³ Vgl. ØBERG u. TOFT: 1997, 113; LANDBO: 1996, 8; HANSEN: 2000, 45 ff. Letzterer bemerkt, dass die Grenzen, die die Natur den Menschen setzt, auch darin sichtbar werden, dass die Ballonreise, die als ein Versuch gelesen kann, die Welt zu beherrschen und Überblick über sie zu gewinnen, abgebrochen werden muss und die Menschen zu Fuß zurückkehren. Dies erscheine auch als eine Art Weg der Buße und Bewusstwerdung.

zogen werden können, wie es der Ecocriticism vorschlägt. Die Gefahr besteht hier in einer Vereinnahmung nicht-sprachlicher Wesen, indem die menschliche Imagination diesen bestimmten Denkweisen zuschreibt und damit die Welt erneut in eigene Sinngebilde zu fassen versucht. Sinnvoller erscheint mir daher, die begrenzte Reichweite der eigenen Position(en) und des anthropozentrischen Blickwinkels zu begreifen und damit zugleich verantwortungsvoll umzugehen. Dies heißt insbesondere zu reflektieren, welche Art des Umgangs mit der Welt und mit anderen Lebewesen die eigenen Bilder und Vorstellungen hervorbringen und ob diese dem Erhalt eines lebendigen, schöpferischen Gesamtzusammenhangs dienlich sind. In diesem Sinne formuliert auch Barad den Begriff der Verantwortung: Der Mensch ist verantwortlich für die Rekonfigurationen von Welt zu denen er beiträgt.¹²⁴ Die Vernichtung solcher natürlichen Ordnungen und Zusammenhänge durch fortschreitende technische Vereinnahmung und Ausbeutung der Ressourcen ist damit vor allem eine Gefahr für den ›Menschen‹ selbst. Sie hebt die sinnvollen Bezüglichkeiten auf, auf die der ›Mensch‹ fundamental angewiesen ist.

Auch in seiner Zeichnung der Charaktere zeigt Pryds Helles Text, dass der ›Mensch‹ in erster Linie Teil eines größeren ›Natur‹zusammenhangs ist. Den Charakteren ist eine Art Flächigkeit zu eigen, indem sie nicht psychologisch motiviert werden und dadurch keine Tiefe und Individualität gewinnen.¹²⁵ Nur Beatrice wird durch ihre eigenen Erzählpassagen greifbarer. Die anderen Figuren werden vor allem durch die kleinen Passagen charakterisiert, die sich im ersten Abschnitt »Glimt« am Anfang des Buches finden. Es sind Blitzlichter, die jeweils eine einzelne Episode an einem Morgen ihrer Kindheit und an einem Jugendabend zeigen. Die »Kindheitsmorgen« vermitteln das Geschehen sehr stark über sinnliche Eindrücke, die zunächst nicht gedeutet werden. Sie schildern jeweils ein Erwachen, das sich erst langsam in der Welt orientiert und anschließend in diese hinausgeht. Erst in den Jugenderinnerungen finden sich ›technische‹ Hilfsmittel zur Welterkundung: ein Buch, ein Zirkel, ein Teleskop.

¹²⁴ Vgl. BARAD: 2012, 100 f.

¹²⁵ Vgl. STJERNFELT: 2001, 292 f., und LANDBO: 1996, 8. Die psychologische Ebene werde, so auch Hansen, auf die Wahrnehmungsebene und damit auf die naturphilosophische Problemstellung hin konzentriert. Er sieht darin eine Öffnung auf die Naturwissenschaften und die Inspiration durch deren untersuchenden Zugang, der den Menschen stets als stofflichen Teil der Natur betrachtet und persönliche, existenzielle Verhältnisse in Klammern setzt (HANSEN: 1999, 130 f.).

Sichtbar wird damit die Unmittelbarkeit, mit der die Kinder in die Welt eingebunden sind, wobei sie zugleich noch als geschützte Wesen erscheinen. In drei der fünf Schilderungen findet sich eine genaue Beschreibung eines Stück Stoffs, was die materiell-sinnliche Komponente im Welterleben der Kinder explizit betont, aber auch wie eine Verschleierung der Welt wirkt:

Beatrice vågner ved lyden af en fiskeklokke. [...] Gardinerne for vinduet er gule, lyset i værelset er tykt. Beatrice står ud af sengen og går på bare tæer hen til vinduet og kigger ud på havet; hun holder det gule noprede stof mellem fingrene. Fiskerbådene er på vej ind [...]. Hun spejder efter faderens røde forstavn, bådene har været på havet over en måned. Beatrice tæller dem. Hendes fødder bliver kolde på gulvet [...]. Fiskeklokkernes ringlen stiger og stiger, den kommer ind gennem vinduet og fylder værelset. Beatrice tæller bådene igen, hun går væk fra vinduet. (13)

Beatrice wacht durch den Laut einer Fischerglocke auf. [...] Die Gardinen vor dem Fenster sind gelb, das Licht im Zimmer ist dickflüssig. Beatrice steht aus dem Bett auf und geht auf bloßen Zehen zum Fenster und schaut auf das Meer hinaus; sie hält den gelben genoppten Stoff zwischen den Fingern. Die Fischerboote sind auf dem Weg herein [...]. Sie hält Ausschau nach dem roten Vorstevn des Vaters, die Boote sind über einen Monat auf dem Meer gewesen. Beatrice zählt sie. Ihre Füße werden kalt auf dem Boden [...]. Das Läuten der Fischerglocke schwillt an, es kommt durch das Fenster herein und erfüllt das Zimmer. Beatrice zählt wieder die Boote, sie geht vom Fenster weg. (11)

Erst im Nachgang verstehen die Leser:innen, dass sich Beatrice mit dem Blick durch die Gardine an dieser Stelle die Welt in ihrer ganzen Grausamkeit enthüllt: Sie erkennt, dass das Boot des Vaters fehlt, und die Glocke wird für sie zum Alarm. Ihre Abwendung vom Fenster zeichnet ihren weiteren Weg bereits vor. Malcolms Kindheitsszene zeigt ihn hingegen in einem Pfadfinderlager.

Det orange lys fra teltdugen flyder sammen med søvnen. Han åbner øjnene, og når han igen lukker dem, sidder lyset stadig på nethinden. Uden for teltet hører han en af spejderlederne hugge brænde med en regelmæssigt klingende lyd fra øksen. [...] Malcolm drejer kroppen fra side til side for at mærke sneen, de rejste teltet på. Den har føjet sig efter hans krop. (14)

Das orangene Licht vom Zelttuch und der Schlaf fließen ineinander. Er öffnet die Augen, und wenn er sie wieder schließt, sitzt das Licht noch immer auf der Netzhaut. Draußen vor dem Zelt hört er einen der Pfadfinderleiter mit einem regelmäßig klingenden Laut von der Axt Holz hacken. [...] Malcolm dreht den Körper von einer Seite auf die andere, um den Schnee zu spüren, auf dem sie das Zelt aufstellten. Er hat sich seinem Körper angepasst. (12)

Auch hier wird die Welt über sinnliche Eindrücke vermittelt, und schon hier prägt sich Malcolms Körper in die Welt ein, erwarten ihn draußen Abenteuer, anders als Beatrice, die der Übermacht und Vernichtungskraft des Meeres gegenübersteht. Die Kindheitsszenen legen somit eine Art Muster und Prägung an, die sich in den Jugendszenen weiter verstärken und später fortgeführt werden. Sie erscheinen, so Øberg und Toft, als ein Code, zu dem sich der Leser zurücksuche.¹²⁶ Dies grenzt allerdings das individuelle Entwicklungspotenzial der Figuren sowohl real als auch im Roman erheblich ein. Diese vollziehen vor allem eine allgemeine menschliche Entwicklung – von dem unmittelbaren sinnlichen Eingebundensein in die Welt hin zu deren Verstehen-Wollen und, so möglich, einer Beherrschung – und sind in ihrem individuellen Schicksal offenbar früh durch ihr Umfeld festgelegt.

Eine Dynamik und Identität entsteht daher nicht in und aus den Figuren selbst heraus, sondern durch die Konstellationen, die sie eingehen. Hier ergibt sich eine Vielzahl möglicher Bezüge. Es gibt die beiden Paare, deren männliche und weibliche Konnotationen über Kreuz verteilt zu sein scheinen, indem Agnes eher den männlichen Part und wie Malcolm die Führung übernimmt. Zugleich werden die beiden Männer mit der Astronomie und der Geometrie bestimmten Wissenschaftsrichtungen zugeordnet, während Beatrice und Agnes eher mit Psychologie und Philo-

¹²⁶ ØBERG u. TOFT: 1997, 113. Hansen geht hier von einer olympischen Erzählinstanz aus, die den Verlauf des Romans bereits kennt, da es für Kate keine Jugenderinnerung gibt, ihr Tod also implizit schon zu Beginn feststeht. Die Personen würden nicht, wie in der klassischen Erzählung, langsam aufgebaut (HANSEN: 2000, 40). Stjernfelt deutet die Episode mit dem Ballon als Jugenderinnerung von Kate, die sozusagen nachgeholt wird und die kurze, zentrale Tragödie des Buches schildere (STJERNFELT: 2001, 291). Landbo geht hingegen davon aus, dass die Blitzlichter die Psychologie akkurat abstecken und die zukünftigen Handlungsmuster der Personen vorwegnehmen wie in einem realistischen Entwicklungsroman (LANDBO: 1996, 8). So weisen auch die beiden Szenen von Agnes und Mikael, mit denen ich mich nicht ausführlich beschäftigen kann, auf deren Zukunft voraus. Agnes Kindheitsszene schildert, wie sie einen gewaltsamen Streit ihrer Eltern hört, was sie später selbst ihrem eigenen Kind zumuten wird. In der Jugendszene wird ihre Selbstbefriedigung geschildert, was mit den starken sexuellen Konnotationen der erwachsenen Figur korrespondiert. Mikael wird in seiner Kindheitsszene mit einem geschützten, geborgenen, mütterlichen und erdigen Raum in Verbindung gebracht, in der Jugendszene erblickt er die Weite des Universums, vor der er in Ohnmacht fällt. Dies verknüpft ihn mit dem Absoluten, das Kate kennzeichnet, aber auch mit dem Erschrecken vor der Vergänglichkeit und Kleinheit des ›Menschen‹, das Beatrice eigen ist. So fällt auch Mikael nach den Ereignissen im ›anderen Raum‹ in einen kindlich regressiven Modus zurück. Vgl. dazu auch weiter unten.

sophie in Verbindung zu bringen sind. Beide sind auch Gegenbilder zueinander, indem Agnes, wie Malcolm, mit dem Körperlichen assoziiert ist und anders als Beatrice starke sexuelle Komponenten erhält. Mikael, der an einer späteren Stelle über Quantenmechanik referiert, verbindet sich hingegen wie Beatrice eher mit dem Geistigen und der Abstraktion. Beide scheitern offenbar darin, eine Ordnung in die Dinge hineinzulesen. Vor der Weite des Universums fällt Mikael in Ohnmacht, weil er nicht die Sterne, sondern nur die Schwärze dazwischen sieht und ähnlich wie Beatrice kann er nach dem Tod seiner Tochter seine Umgebung nicht mehr gestalten und wird zum schutzbedürftigen Kind. Dieses Verfahren, in dem den Figuren bestimmte Eigenschaften und Rollen zugeschrieben werden, die sie auf verschiedene Weise miteinander verbinden, erinnert an Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften* (1809). Goethe greift darin ein naturwissenschaftliches Prinzip auf. Chemischen Elementen gleich werden die Protagonisten in verschiedene Konstellationen eingebunden, die sich bei Annäherung anderer Stoffe aus alten Beziehungen lösen, um neue einzugehen.¹²⁷ Analog dazu macht Pryds Helle das menschliche Individuum nicht als abgeschlossenes und selbstbestimmtes sichtbar, das seinen eigenen Weg gehen kann, sondern zeigt es vielmehr in seinen verschiedenen Bezügen, die ihm vorausgehen und es übersteigen. Landbo sieht die Personen dargestellt als chaotisches Netzwerk aus Träumen, Erinnerung, Gefühl, Bewusstsein, Ritualen und Fiktionen. Zugleich seien sie jedoch ein komplexer, konkreter physischer Mechanismus und eine biologische Masse, die festen Naturgesetzen unterliegt. Sie macht weiterhin auf den Balancegang aufmerksam, der zwischen dem Wegnehmen einer Tiefe und einem Kern der Identität und der Aufladung durch das bedeutungsvolle Geheimnisvolle derselben entsteht, die sich der Erkenntnis durch die Leser:innen entziehen und einen Rest von Unbestimmtheit behalten.¹²⁸ Diese ›Tiefe‹ funktioniert im Text aber nicht mehr gemäß einer romantischen Logik, in der sich ein individueller und ungreifbarer Wesenskern zeigt, sondern sie entspringt der für die ›Menschen‹ unberechenbaren und undurchschaubaren Anordnung und Veränderlichkeit der Materie und des Weltgeschehens. Sie tragen ihren Sinn nicht als transzenden-

¹²⁷ Der Begriff der Wahlverwandtschaften geht auf eine Studie zu chemischen Verbindungen zurück, die der schwedische Chemiker Torbern Olof Bergman 1775 veröffentlichte und die unter diesem Titel ins Deutsche übertragen wurde. Goethe übertrug das Prinzip auf seinen Roman. Vgl. dazu LÄMMERT: 1986, 19 ff.

¹²⁸ Vgl. LANDBO: 1996, II.

talen in sich, sondern sie machen Sinn in bestimmten Konstellationen, die sich ihrerseits nicht festlegen lassen. Das Humane geht, wie es auch Barad nahelegt, aus dem intra-aktiven Prozess der Welt als temporär bestimmte Entität immer wieder neu hervor.¹²⁹ Eine lineare individuelle Entwicklung und Entfaltung, wie sie der Bildungsroman schildert, wird damit obsolet. Beatrice und Malcolm kehren am Ende des Romans mehr oder weniger an ihren Ausgangspunkt zurück, eher geschwächt als gestärkt, von dem aus sie sich erneut bewähren müssen.¹³⁰ Dies lässt ebenfalls an einen ›Natur‹zusammenhang denken, in dem sich Ereignisse in ähnlicher Weise wiederholen – statt an eine individuelle menschliche Entwicklung, die diesen transzendieren und übersteigen könnte.¹³¹ Das menschliche Individuum wird zu einem Aufblitzen, das in einem Gesamtkosmos ein kurzes und an den jeweiligen Gegebenheiten orientiertes Leben vollführt.¹³²

Als Grundprinzip der Welt, wie sie der Roman darstellt, zeigt sich eine schöpferisch-prozesshafte, aber auch richtungslose Kraft der Materie. Der ›Mensch‹ kann diese weder umfassend erkennen noch beherrschen, vielmehr sind sein Sein und seine Perspektive dem Gesamtzusammenhang untergeordnet. Paradigmatisch gefasst wird die ›Naturphilosophie‹ des Romans im Bild eines Flusses, das zu Beginn eingeblendet wird. Es erscheint zunächst als einer der Intertexte, zeigt sich bei näherem Hinsehen aber als poetisches Bild:

Langs floden står træerne med visnende blade, gule, røde, brune; som smeltesne glider floden ned fra bjerget, vandet forgrener sig, søger en vej rundt om stenene på den tørre flodbund, vandet søger over stenene, dækker dem og falder der-

¹²⁹ Vgl. BARAD: 2003, 817 f. und 828.

¹³⁰ Vgl. LANDBO: 1996, II. Die Rückkehr aus dem ›anderen Raum‹ erfolgt an den Ausgangspunkt, statt des Fortschritts gibt es also eine Kreisbewegung. Landbo bemerkt hierzu, dass es kein Zentrum oder eine Überblicksposition mehr zu erobern gebe, keinen Endpunkt der Erkenntnis, sondern vielmehr das Ankommen an einem Nullpunkt mit der Erkenntnis, dass die Natur den menschlichen Beherrschungsphantasien Widerstände entgegensetzt. Vgl. auch HANSEN: 2000, 45 ff. Dies erinnert noch einmal an den Mythos des Sisyphos, so dass hier die gewohnte Welt zwar als beherrschbarer erschiene als der ›andere Raum‹, der Mensch‹ aber auch in diesem in Zusammenhänge eingebunden ist, denen er sich nicht entziehen kann.

¹³¹ Hansen weist hier auch darauf hin, dass das »Beatrice schreibt« auf die objektivierende Erzählinstanz verweist, die damit das Subjektive gleichsam vereinnahmt (ebd., 42).

¹³² Die Darstellung von »Kindheitsmorgen« und »Jugendabend« als Blick auf den Charakter an sich suggeriert etwas Umfassendes, eine Assoziation zu Werden und Vergehen, Leben und Tod, die sich jedoch äußerst schnell vollziehen und kaum ausgeformt werden.

fra som kaskader, små vandfald og hvirvler, vandet raser af sted, bærer kviste og gule, brune, røde blade med sig; det efterlader kviste bag en sten, hvirvler et blad rundt i en strømhvirvel, vandet søger videre, søger havet, søger hen over planterne i den udtørrede flodseng, hen over vissengrønne buske, fingre af vand spredes, flettes atter sammen, snuser til den støvede jord, mens kvistene drejer bagefter, gør modstand, men vandet skubber dem af sted sammen med bladene; øverst på bjerget smelter solen mere is, der løber ned som vand der løber efter sig selv, vandet løber hurtigere hen over de allerede tildækkede sten, forcerer dæmninger af kviste og blade, er vand der søger sit hav. (7)

Am Fluss entlang stehen Bäume mit welken Blättern, gelben, roten, braunen; geschmolzener Schnee gleitet vom Berg herab, das Wasser verzweigt sich, sucht sich auf dem trockenen Flussgrund [sic] einen Weg um die Steine herum, sucht über die Steine hinweg, bedeckt sie und stürzt von ihnen als Kaskade, kleiner Wasserfall und Wirbel, das Wasser rast davon, trägt Zweige und gelbe, braune, rote Blätter mit sich; es hinterläßt Zweige hinter einem Stein, wirbelt ein Blatt in einer Stromschnelle herum, das Wasser sucht weiter, sucht das Meer, sucht hinweg über die Pflanzen in dem ausgetrockneten Flußbett, hinweg über blaßgrüne Büsche, Finger aus Wasser verteilen sich, flechten sich wieder zusammen, tasten sich über die staubige Erde, während sich die Zweige hinterher drehen, Widerstand leisten, aber das Wasser schubst sie mit den Blättern zusammen davon; ganz oben auf dem Berg schmilzt die Sonne immer mehr Eis, das herabläuft, das hinter sich selbst herläuft, das Wasser läuft schneller über die schon bedeckten Steine hinweg, überwindet Dämme aus Zweigen und Blättern, ist Wasser, das sein Meer sucht. (5)

Die Kraft des Wassers, die der Roman als schöpferische vorstellt, wird hier als belebend charakterisiert und wirbelt die erstarrten und trockenen Einzelphänomene durcheinander, bindet sie in einen diffusen Gesamtzusammenhang ein. Zugleich ist das Wasser jedoch an dieser Stelle kanalisiert. Das Bild des Flusses ergibt eine fassbare Einheit, die zwar durch kontingente Einzelercheinungen geprägt ist, aber dennoch etwas vorwärts Strebendes und eine Richtung hat. Allerdings ist hierfür erneut die Perspektive entscheidend: Aus der Distanz zeigt der Fluss einen Verlauf, als erkennbares Phänomen wird er zum Teil eines Landschaftspanoramas. Die Nahperspektive oder gar das Sein im Fluss erinnern aufgrund der Wirbel hingegen an den ›anderen Naturraum‹, den das schöpferische Chaos und das Zyklische prägen. Er ist ein lebendiger Strom, der das Wasser in Formen lenkt, die nicht völlig amorph sind, zugleich jedoch so vielfältig, dass die einzelnen kleinen Bewegungen sich nicht wirklich begreifen und zusammenbringen lassen.¹³³ Für den ›Menschen‹ entstehen erst

¹³³ So bemerken Fibiger und Lütken, dass der Fluss auch ein Bild für den Verlauf der Geschichte sei. Heraklit sagte, dass man nicht zweimal in den gleichen Fluss steigen könne, weil sowohl dieser als auch der Mensch selbst sich verändert hätten. Daraus

dann klare Bilder und Muster, wenn er sich von der Prozesshaftigkeit des Lebens entfernt. Stjernfelt geht davon aus, dass die einzelnen Momente Teile des Stroms sind, dem der Mensch einerseits angehört, von dem er sich andererseits distanzieren muss, um ein ethisch-reflektierendes Subjekt sein zu können. Eben dies könne aber auch zu einem Entfremdungsgefühl und zu Weltangst führen,¹³⁴ da die eigentliche Kontingenz und das Irreale der eigenen abstrakten Vorstellungen letztlich geahnt und gewusst werden.¹³⁵ Was der Roman somit ausstellt, sind die komplexen Spannungsfelder, innerhalb derer sich ›Natur‹konzeptionen bilden: Je weiter sich diese dem Lebendigen annähern, desto verschwommener, verworrener und ungreifbarer wird dieses erscheinen.¹³⁶ Eine Klarheit entsteht erst aus der Distanz, ist aber abstrakt und möglicherweise verzerrend. Menschliches Weltwissen muss sich zwischen beiden Polen immer wieder neu konstituieren: Das konkrete Verständnis des Lebens, seine Deutungen, die im Zusammenspiel von Geist und Sinnlichkeit entstehen, erweisen sich als heterogenes Feld. Der Fluss etabliert hier einen Zwischenraum zwischen den festen Gewohnheiten an Land und der absoluten Schöpfungskraft des Meeres.¹³⁷ Die Vorstellungen eines souveränen und distanzieren menschlichen Subjekts, wie sie die Aufklärung entwirft, sind damit obsolet geworden und mit ihnen auch dessen selbstbewusste Erzählungen von der Welt. Zimas These, dass der postmoderne Roman keine authentische Weltsicht und keine dieser entsprechende Subjektivität mehr formulieren kann, scheint damit bestätigt. Dennoch zeigt Pryds Helles Text, dass die Frage nach Authentizität und menschlicher Welterfahrung, dem menschlichen Subjekt-Sein und der anthropozentrischen Perspekti-

schloss er, dass alles fließt. Vgl. dazu FIBIGER u. LÜTKEN: 2006, 44f. Diesen Bezügen zur griechischen Philosophie und den antiken Vorstellungen zum Weltzusammenhang wäre weiter nachzugehen. Vgl. auch GRAESER: 1989, 19 f.

¹³⁴ Vgl. STJERNFELT: 2001, 291 f., 300 f.

¹³⁵ Auch bei Hansen findet sich der Hinweis auf die Phänomene und Eindrücke, die auf den Menschen einströmen und erst dann in Assoziationen und Erklärungen eingeordnet werden. Dieser Bewusstseinsstrom sei von der Umgebung getrennt, aber zugleich durch die Sinne auf diese bezogen (HANSEN: 2000, 50 ff.).

¹³⁶ Dies lässt sich nicht nur in Bezug auf die ›Natur‹betrachtung feststellen, sondern ist generell ein Merkmal menschlicher Erkenntnis, auch wenn es um die persönliche und allgemeine Geschichte geht, die erst aus dem Abstand heraus klarere Muster zeigt. Diese sind aber wiederum Deutungen, die die Emotionen und Geschehnisse der Situation nicht mehr direkt antizipieren können.

¹³⁷ Dafür spricht auch, dass der Rückweg Malcolm und Beatrice durch ein Flussbett führt, das sie aus dem Chaos wieder in ihre gewohnte Welt entlässt (127/121).

ve, nicht einfach preisgegeben, sondern vielmehr tiefgründig reflektiert wird. Der Roman lässt sich als neue Form des ›Nature writing‹ insofern beschreiben, als der materielle ›Natur‹zusammenhang hier das Primat hat und die menschliche Existenz in diesen eingebettet ist. Zugleich wird er jedoch in vielfältigen Zugangsweisen erkundet und erscheint dadurch weiterhin als Spiegel menschlicher Sinngebungen und Einsichten. Formulieren lässt sich aus dieser Perspektive auch eine neue Auffassung menschlicher Verantwortung: Der ›Mensch‹ erscheint als Mitspieler in einem Zusammenhang, den er nicht souverän überschauen und gestalten kann. Gleichzeitig entwirft er jedoch bestimmte Perspektiven und Anordnungen, die sein Handeln prägen und sich damit in die Räume selbst einschreiben. Diese sind immer wieder kritisch zu hinterfragen und daraufhin zu reflektieren, ob sie dazu beitragen, einen größeren Lebenszusammenhang zu erhalten. Den Roman selbst prägt dabei eher eine dystopische Stimmung, die doppelt kodiert ist: Sie verdankt sich einerseits einer möglicherweise vorangegangenen ökologischen Katastrophe und macht so auf die Gefahr zerstörter Lebenszusammenhänge aufmerksam. Andererseits wird aber auch die Wiedereinbindung von ›Menschen‹ in ›Natur‹zusammenhänge, der Verlust tradierter Sinnkonzeptionen, kritisch gesehen, weil diese zu massiver Verunsicherung führen.

3. Orientierungsverluste und der neue ›Mensch‹ – Marion Poschmann: *Hundenovelle* (2008)

Der Text *Hundenovelle* erschien 2008 und ist die fünfte Veröffentlichung von Marion Poschmann. Das Werk dieser Autorin, das neben Romanen auch Gedichtbände umfasst und mit mehreren Preisen bedacht wurde, ist innerhalb der Literaturwissenschaften bisher noch weitgehend unbeachtet geblieben.¹ Für diese Arbeit ist es jedoch von großer Bedeutung, da Poschmann sich sowohl mit den Bedingungen und Herausforderungen des menschlichen Daseins in der Gegenwart als auch mit ›Natur‹ und ›Natur‹verhältnissen auseinandersetzt und in der *Hundenovelle* beides miteinander verknüpft.² Die Protagonistin ist eine alleinstehende Frau, die nach dem Verlust ihrer Arbeit und ihrer Freunde immer mehr zur Außenseiterin wird. Der Text zeigt sie bei ihren Wanderungen an der Peripherie einer Stadt, wobei sie immer mehr in eine Verwahrlosung abzugleiten scheint. Sigrid Löffler schreibt hierzu, dass Poschmann es sich zur Aufgabe gemacht habe,

die Kehrseite dessen zu erforschen, was offiziell als tüchtiges Grundgefühl der Epoche verkündet wird, also Fortschrittsoptimismus, Leistung, Aufschwung, Technikbegeisterung und immerwährendes Wachstum. Dagegen zählt Marion Poschmann zu den Chronisten des Scheiterns, zu den Protokollführern der Defizite, des Ungenügens, der allumfassenden Mangelhaftigkeit, wozu auch die Umweltzerstörung gehört. [...] Sie erforscht die Verheerungen, die der Fortschritt beim Fortschreiten so anrichtet – in der materiellen Lebenswelt ebenso wie in den Seelen der Menschen.³

¹ Marion Poschmann debütierte 2002 mit dem Roman *Baden bei Gewitter*, dem der *Schwarzweißroman* (2005), *Hundenovelle* (2008), *Die Sonnenposition* (2013) und zuletzt *Die Kieferninseln* (2017) folgten. Darüber hinaus veröffentlichte sie mehrere Gedichtbände, zuletzt *Geliehene Landschaften* (2016) und *Nimbus* (2020). Poschmann gewann für ihre Arbeiten zahlreiche Preise, darunter den Förderpreis zum Droste-Preis der Stadt Meersburg (2006), den Peter-Huchel-Preis (2011), den Wilhelm-Raabe-Literaturpreis (2013) und den Deutschen Preis für Nature Writing (2017). Dennoch ist zu ihren Texten bisher kaum Sekundärliteratur erschienen, zu nennen ist hier wesentlich ein Sammelband von Hubert Winkels anlässlich der 2013 erfolgten Verleihung des Raabe-Preises an Poschmann (WINKELS: 2014).

² Vgl. ebd., 22, sowie BRAUN: 2006, 182 f. Im Gedichtband *Grund zu Schafen* (2004) deuten schon Kapitelüberschriften wie »Oden nach der Natur«, »Idyllen«, »Waldinneres«, »Wiese sein« auf eine intensive Auseinandersetzung mit ›Natur‹ hin. Weiterhin war Poschmann 2017 die erste Preisträgerin des Deutschen Preises für Nature Writing, der vom Verlag Matthes & Seitz Berlin in Kooperation mit dem Bundesamt für Naturschutz (BfN) vergeben wird.

³ LÖFFLER: 2014a, 23.

Bei Poschmanns Protagonist handelt es sich um solche, die den ›allgemeinen Sinnhorizont‹ hinterfragen und sich nicht in ihn einordnen können. Eben dadurch werden jedoch ihr Platz in der Gesellschaft und ihr Menschsein prekär, kommen sie sich selbst abhanden.⁴ Verbunden wird dies im Kontext der *Hundenovelle* mit einer größeren Nähe zu ›Natur‹-phänomenen. So begegnet die Protagonistin gleich zu Beginn auf einem ihrer Streifzüge einem schwarzen Hund, der sich in ihre Wohnung und ihr Leben drängt. Er wird zunächst durchaus zum ›Freund‹ der Protagonistin, indem er sie zumindest zeitweise aus ihrer Lethargie reißt und ihre Einsamkeit teilt. Zugleich wird er jedoch zum Störmoment, da seine Wildheit die üblichen Beziehungen zwischen ›Mensch‹ und ›Tier‹ auf faszinierende, aber auch bedrohliche Weise unterläuft. Die Tatsache, dass sich die Protagonistin dem ›Tier‹ gegenüber nicht behaupten kann, beschleunigt ihre Entfremdung und ihren Ausschluss aus der Gesellschaft. Nach und nach vollzieht sich eine komplexe Entwicklung: Gerade, dass die Protagonistin sich in den Sinnhorizonten anderer ›Menschen‹ nicht verorten kann, bedingt ihre Schwäche gegenüber dem ›Tier‹. Trotz anfänglicher Abwehr nähert sie sich diesem mehr und mehr an, bis sie schließlich selbst animalisch erscheint. Ob dies einen fundamentalen Selbstverlust oder vielmehr den Schritt in ein neues, posthumanistisches Menschsein jenseits der vernunftgeleiteten Funktionalität bedeutet, bleibt dabei am Ende des Textes offen. Sichtbar wird dabei auch, dass ›Natur‹konzeptionen stets Konstruktionen sind, geteilte Sinnhorizonte im Sinne von ›nature imaginaries‹, die eine Gesellschaft konzipiert und die niemals unmittelbar sind. So sagt Poschmann in einem Interview in Bezug auf ihre Lyrik:

Ich schreibe keine Erlebnislyrik. Die Naturgedichte, die ich geschrieben habe, habe ich in Berlin neben einer Großbaustelle geschrieben, beim Lärm von Pressluftschlämmern. [...] Mir steht die Natur gegenüber, und ich versuche, etwas zusammenzufügen. Ich sehe eher die Problematik, wie das Ich sich zur Natur verhält. [...] Ich wünsche mir auch, dass das Ich und die Natur ineinander übergehen, dass ihre Entgegensetzung aufhört. Aber ich kenne auch die vernunftmäßige Distanz, die es macht, dass man von seinen Naturerlebnissen wieder abrückt. Die Einfühlung und der Bruch mit der Einfühlung gehören zusammen.⁵

4 Vgl. ebd., 28.

5 RADISCH: 2005. Die Gedichte können in dieser Arbeit leider nicht berücksichtigt werden, eine eigene Untersuchung wäre jedoch sehr lohnend.

Der Text führt eine solche Entfremdung – den Bruch mit tradierten ›Natur‹konzeptionen – ebenso vor wie die menschliche Sehnsucht, sich in ›Natur‹zusammenhänge erneut bruchlos einzufügen, die allerdings im Falle der Protagonistin ergebnislos bleibt. Deutlich wird, dass Marion Poschmann in diesem Text die anthropologische und die ›Natur‹thematik miteinander verbindet und dadurch aufzeigt, wie gesellschaftliche Verhältnisse und der Umgang mit ›Natur‹ einander bedingen.

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die Form des vorliegenden Textes, dessen Titel auf die Gattung der Novelle verweist.⁶ Als literarische Gattungsbezeichnung etablierte sich der Begriff in Deutschland Ende des 18. Jahrhunderts. Im 19. Jahrhundert wurde die Novelle zur bestimmenden Prosaform, da der deutschsprachige Realismus sie zur Darstellung seiner Lebenswelt und der Probleme des Individuums auch gegenüber dem Roman bevorzugte.⁷ Oft ist für die Novelle eine unerhörte Begebenheit grundlegend, die als Wendepunkt des Geschehens fungiert, ein »Einbruch schicksalhafter Mächte in scheinbar geordnete Lebensverhältnisse.«⁸ Sie wird damit auch zu einer Form, um Außerordentliches und Phantastisches zu gestalten. Als ein solches Ereignis kann die Begegnung mit dem Hund gelesen werden, der hier den Einbruch des verdrängten Anderen in das menschliche Leben symbolisiert. So lässt sich die Begegnung mit dem Hund kaum bestimmen und einordnen: Sie kann sowohl als Phantasie und Traum der Ich-Erzählerin gesehen werden, eine Art psychotisches Geschehen in den heißen Hundstagen, die Begegnung könnte sich real ereignet haben oder ein symbolischer Ausdruck für die psychische Verfassung – eine Melancholie oder Depression – der Protagonistin sein.⁹ Als unbeherrsch- und undefinierbares ›Natur‹phänomen hinterfragt der Hund die kulturellen Gefüge und bringt diese zum Einsturz. Dies betrifft im Text poetologische Strategien, anthropologisches Wissen und praktisches Handeln gleichermaßen. Damit verbinden sich

6 Vgl. dazu auch POSCHMANN: 2016c, 20.

7 Vgl. KORTEN: 2007.

8 VOGT u. RICHTER: 2009. Vgl. auch KORTEN: 2007.

9 Melancholie und Depression sind ähnlich, aber nicht identisch, unter anderem, weil sie sich als Beschreibung menschlicher Gemütszustände historisch unterschiedlich verorten. Der Text spielt bewusst mit dieser Unschärfe, so lässt sich die Depression durchaus als moderne Form der Melancholie interpretieren, zugleich verweist die Melancholie als Konfiguration über die Depression als spezifisches Krankheitsbild der Gegenwart hinaus auf eine lange Kulturgeschichte. Vgl. dazu auch weiter unten.

Fragen, welche Nähe gerade zwischen ›Mensch‹ und ›Tier‹ besteht, wo sich das Menschliche verorten lässt und ob es überhaupt sinnvoll ist, die Entfremdung zwischen ›Menschen‹ und ›Natur‹phänomenen aufzuheben. Inszeniert wird die Sehnsucht eines Sich-Neueinfügens in ›Natur‹kontexte, eines Ausstiegs aus der Zivilisation, die aber zugleich als irreal erscheinen und problematisiert werden. Aufgezeigt werden die Konsequenzen eines ›Souveränitätsverlusts‹ des ›Menschen‹ und der Aufgabe des eigenen Subjektseins, das auch zum Handeln befähigt. Damit werden anti-hierarchische Konstellationen, die ökologische Sichtweisen als Alternative zu Modellen der Aufklärung anbieten, sowie posthumanistische Konzeptionen kritisch hinterfragt. Anhand dieses Textes soll daher aufgezeigt werden, wie ›Natur‹konzeptionen und menschliche Selbst-Verortung miteinander korrespondieren und wie erstere das soziale Zusammenleben einer Gesellschaft beeinflussen.

3.1. Overture: Die Stadtbrache – unsichere Identitäten

Die Überschrift des ersten Kapitels lautet »Brachland«. Als Brachland wird ein Grundstück bezeichnet, das nicht mehr vom ›Menschen‹ genutzt wird und zunehmend verwildert:

Stadtbrachen sind temporäre Inseln im städtischen Raum, die zwischen einer ehemaligen und einer zukünftigen Nutzung liegen, Niemandland ohne erkennbare Widmung. Sie sind ein eigener Wildnistyp, bei dem nicht [...] vorrangig Ursprünglichkeit wesentlich ist, sondern positiv oder negativ bewertete *Verwilderung*, der Zerfall von Ordnung bzw. Kultur mitten in der Stadt.¹⁰

Eine Brache ist somit eine unbestimmte Zwischenzone in Zeit und Raum: Sie ist ein Ort des Stillstands bzw. des Zerfalls der menschlichen Geschichte, die jedoch jederzeit wieder neu beginnen kann. Dementsprechend wird sie auch bei Poschmann inszeniert. Zu Beginn sitzt die Protagonistin

auf den Eingangsstufen einer verrammelten Baracke. [...], ein Flachbau, der zu anderen Zeiten Werkskiosk oder Kindergarten gewesen sein mochte. Jetzt waren die Fenster mit Brettern vernagelt, die Wände graffitibesprüht. (5)¹¹

Um sie herum finden sich Glasscherben und urtümliche Blöcke,

¹⁰ HASS u.a.: 2012, 130.

¹¹ Alle Textzitate sind entnommen aus POSCHMANN: 2008.

Abrißreste, aus denen das Skelett verrosteter Stahlträger starrte, Versteinerungen, denen die Sprengung nichts hatte anhaben können. Dinosaurier zum Selbstausraben: Im Schaufenster hatte ich vormittags eine kleine Pappschachtel mit eingegipsten Plastikknochen gesehen, dazu gab es eine Miniaturschaukel, eine pinzettengroße Spitzhacke und einen Pinsel, um den Fund zu reinigen. Hier lagen 10-Zoll-Nägel, rollte eine schmutzige Spritze auf den Stufen, im Gras verrotteten alte Werkzeuge, Säge, Hammer, Hobel, als hätte jemand seine Arbeit nur kurz unterbrechen wollen, aber dann war diese Unterbrechung angewachsen, das Gelände in einen dauernden Dämmerzustand gefallen. (5 f.)

Die menschlichen Anordnungen sind in ihre Einzelteile zerfallen, die sich, so deutet der ironische Bezug auf ein Spielset für Kinder an dieser Stelle an, nur noch durch eine Art archäologische Grabung einordnen und möglicherweise in einen sinnvollen Zusammenhang bringen ließen. Die dargestellten Dinge erscheinen als kontingente Reste des menschlichen Kulturlebens, die dieses selbst als höchst vergängliches ausweisen. Die Bewegung in diesem Raum geht daher auch nicht mehr von den ›Menschen‹, sondern von den Pflanzen aus:

Spitzwegerich *stichelte* durch Asphalt und *bohrte* sich in die Höhe, silbriger Beifuß *schob* sich aus dem Schotter und *entfaltete* gezähnte Blätter, Brombeerranken *schlängelten* sich durch Holzstöße und Kleefelder und *blähten* sich zu Gebüsch auf. [...] Ruderalflora siedelte sich an, erhob sich an windigen Stellen, auf offenen Flächen, in Übergangsgegenden. Langsam, sehr langsam *schraubten* sich Pflanzen aus dem verhärteten Boden hervor, sie *wuchsen* spiralförmig, *drehten* sich unmerklich nach oben, zu den Seiten, füllten Raum aus, ließen Knospen *klaffen*, Blätter *lappen*, verstreuten Blütenstaub, all das sah niemand, zu langsam, man sah es nicht mit bloßem Auge, sah vielleicht das Resultat, eine Verlängerung, eine Verdickung. (6 ff.) [Meine Hervorhebungen, D.L.]

Verben wie »sticheln«, »bohren«, »schieben«, »schrauben« und »drehen« legen eine gewaltsam aufbrechende Bewegung der zivilisatorischen Kruste nahe, als die sich der Asphalt lösen lässt.¹² Dies lässt an apokalyptische ›Natur‹darstellungen denken, wie sie sich etwa im späteren Werk Hans Magnus Enzensbergers finden, der die ›Natur‹ als Gegenraum zu einer aus den Fugen geratene Zivilisation inszeniert, die sich diese zwar hemmungslos unterwirft, ihr aber letztlich doch unterlegen bleibt.¹³ Auch in der neueren Literatur, insbesondere in Genres wie dem Ökothriller, finden sich solche Visionen, in denen die ›Natur‹ als Gegner im Kampf bzw.

¹² Der Asphalt fungiert in der Literatur als Symbol für den Fortschritt und den urbanen Raum sowie auch die großstädtischen Lebensweisen. Vgl. dazu NOWAK: 2012.

¹³ Vgl. dazu ausführlich HAUPT: 1983, III ff.

als rächende Instanz erscheint.¹⁴ Der hier dargestellte Raum würde dann im Sinne einer posthumanistischen Inszenierung lesbar, in der die ›Natur‹ nach dem Zeitalter der ›Menschen‹ wieder die Herrschaft übernimmt. Diese können dem Ende der eigenen Geschichte nur noch hilflos zusehen.

Bei näherem Hinsehen erscheint die Darstellung jedoch wesentlich komplexer, indem sie das Verhältnis zwischen ›Mensch‹ und ›Natur‹ nicht plakativ fasst, sondern vielmehr subtil befragt. So zeigt sich die Stadtbrache als Ort, der dualistische Ordnungen grundsätzlich in Frage stellt und aufhebt. Die ehemaligen Kulturgüter mischen sich mit ›Natur‹phänomenen zu hybriden Gebilden, die eindeutige Zuordnungen unmöglich machen:

glänzende Bodenplatten, die einmal innen gewesen waren und jetzt außen lagen, trockene Blätter wehten darüber und man konnte sich nicht mehr vorstellen, daß dieser Platz überdacht, womöglich möbliert gewesen war. Ein ausgebauter Autositz stand zwischen verwilderten Ziersträuchern und ließ gelben Schaumstoff auf eine geteerte Zufahrt rieseln. (7)

Auf den ersten Blick scheinen die ›Natur‹phänomene hier zwar das Menschliche zu überwältigen, zugleich zeigen sie sich jedoch als fundamental vom ›Menschen‹ abhängig. Dies wird bereits an der Art der Vegetation sichtbar: Ruderalflora siedelt sich auf Flächen an, deren vorherige Vegetation durch menschliche Nutzung, z.B. Siedlungen, Verkehrswege oder Industrieanlagen, zerstört wurde. Der Begriff leitet sich daher auch vom lateinischen *rudus*, *runderis*, dem Begriff für Schutt und Mörtel, ab. Es ist keine ursprüngliche Wildnis mehr, die hier im Blick ist, sondern vielmehr eine ›Natur‹, die vom ›Menschen‹ fundamental gezeichnet ist.¹⁵ Dennoch bewahren die Pflanzen in ihrem Wachstum auch eine starke Eigenständigkeit, die unzerstörbar bleibt. Dies zeigt sich auch in weiteren Passagen der Novelle, die Pflanzen tauchen in den dargestellten Räumen immer wieder auf und wirken dabei beteiligt und unbeteiligt zugleich, indem sie mit den menschlichen, praktischen und symbolischen, Ordnungen zusammenhängen, aber auch eine Eigendynamik haben.¹⁶ Damit ist

¹⁴ Vgl. dazu ausführlicher NEUBAUER-PETZOLDT: 2017, 276 ff.

¹⁵ Vgl. BRANDES: 2015.

¹⁶ Ich werde darauf noch an einigen Stellen zurückkommen. Der explizite Bezug auf Pflanzen bei Poschmann ist auffällig und interessant, da diese als Naturphänomene in der (Sekundär)literatur zum Naturverhältnis des ›Menschen‹ noch kaum Beachtung gefunden haben. Dies verändert sich allerdings gegenwärtig auch durch die Etablierung der neuen Forschungsrichtung der sogenannten Cultural Plant Studies. Vgl. dazu ausführlicher STOBBE: 2020.

bereits ein Grundzug von Poschmanns ›Natur‹poetik benannt: ›Natur‹phänomene werden ausschließlich innerhalb kultureller Kontexte wahrnehmbar, ohne jedoch in diesen völlig aufzugehen. Dies verleiht ihnen oft etwas Schillerndes, eine Vieldeutigkeit, die sich klaren Bestimmungen entzieht. An der hier untersuchten Stelle fungieren die Pflanzen als Sinnbild, das an poetische Traditionen der Überwältigung durch ›Natur‹ anschließt und dadurch die apokalyptische Stimmung der Räumlichkeit unterstreicht. Als ›reale‹ Gewächse machen sie aber auch sichtbar, dass der ›Mensch‹ durch sein Handeln physische Räume geschaffen hat, die ihm und auch anderen Lebewesen nun vorgegeben sind. So bemerkt auch Löffler, dass Poschmanns

Naturlandschaften [...] weder Idylle noch unversehrte Wildnis [sind]. Vielmehr prägt ein deutliches Bewusstsein für die zivilisatorischen Beschädigungen ihren Blick auf die Landschaft.¹⁷

Beides macht deutlich, dass es keine heile und unabhängige ›Natur‹ mehr ist, die in Poschmanns Texten erscheint, sondern eine, die mit der menschlichen Kultur untrennbar verwoben ist, von ihr geprägt und konzeptualisiert wird. Klare Grenzen lassen sich an dieser Stelle nicht mehr ziehen, so dass mit Donna Haraway eher von »Naturkulturen« zu sprechen ist.¹⁸

So werden die ›Natur‹bilder auch auf poetischer Ebene deutlich als Konstruktion ausgewiesen. Die oben beschriebenen Bewegungsverbren wecken Assoziationen zum Handwerk, insbesondere zur Holz- und Textilverarbeitung, die eine Konnotation des menschlich Hergestellten hervorrufen. Weiterhin sind die geschilderten Bewegungen der Pflanzen und das Überbordende, das sich mit den Verben »entfalten«, »blähen«, »klaffen« sowie »lappen« verbindet, für das bloße Auge nicht sichtbar, wie die Erzählerin selbst bemerkt. Das ›Natur‹bild wird mit einer Art mikroskopisch genauem Blick aufs Detail inszeniert, der die sinnliche Wahrnehmungsfähigkeit überschreitet und daher sowohl auf Wissen als auch auf Imagination beruht:

Ich achtete auf die Windbewegungen, unsichtbare Bewegungen, die sich in den schütterten Pflanzen abzeichneten, die von Beifuß und Birken schwankend wiedergegeben wurden, indirekte, geliehene Bewegungen, die ihren Impuls in weiter Ferne hatten. Birken neigten sich, bebten, Gras wellte sich, strömte über die Böden, ergoß sich bis zum Straßenrand, Staub flog auf, senkte sich auf

¹⁷ LÖFFLER: 2014a, 23.

¹⁸ BODENBURG: 2012, 52.

Ziegelbruch, auf Schutt. Als läge etwas Geheimnisvolles auf dem gesamten Gelände, im Flimmern der jungen Robinien, in den fahlen Tönen der Betonplatten. Das Weite, das Unsichtbare sammelte sich und nahm Gestalt an. Als hätte die Zeit etwas mit diesem Gelände gemacht, ihm eine Spannung verliehen, eine Bedeutung. Zeit, die ansonsten ungenutzt geblieben war, Zeit, unbemerkt verstrichen, ergebnislos. [...] Stadtbrache, vages Terrain. Nichtort, wo jederzeit alles möglich war und nie etwas geschah. (7)

Die Beschreibung lässt an dieser Stelle sowohl an ›Natur‹konzeptionen denken, die ›Natur‹ als mythischen Raum sehen und in der Wildnis das Heilige und Numinose verorten¹⁹, als auch an expressionistische ›Natur‹darstellungen, in denen der Raum gegenüber dem ›Menschen‹ lebendig wird, was Faszination und Schrecken zugleich bedeutet.²⁰ Bei Poschmann bleibt diese Bildebene allerdings vage und an die Protagonistin gebunden, es ist deren Stimme, die den Raum im Sinne einer Art Wiederverzauberung belebt und sich dabei literarischer Narrative bedient. Das Ich folgt seiner Sehnsucht, den gegebenen Raum zu überschreiten und dessen transzendente Tiefe wahrzunehmen, kann diese aber nur noch selbst herstellen und imaginieren. So wird hier ein romantischer Gestus, der die Räumlichkeit auf das Geheimnisvolle, Untergründige und Weite hin lesbar macht, nachgeahmt, zugleich jedoch als Konstruktion ausgewiesen.²¹ Es zeigt sich damit, dass kulturelle Narrative und Sinnmuster nicht mehr selbstverständlich auf ›Natur‹ appliziert werden können. Vielmehr werden sie als Konstruktionen deutlich, die dem umgebenden

19 Vgl. KIRCHHOFF u. TREPL: 2009, 43 ff.

20 Vgl. dazu ausführlich BERGNER: 1998, 55 ff. Vgl. auch HAUPT: 1983, 50 ff.

21 Die Romantik ging von einer tiefen Korrespondenz zwischen ›Mensch‹ und ›Natur‹ aus, die beide den gleichen Ursprung hatten. Sie sahen in der ›Natur‹ ein verwandtes und verborgenes Du, das der Dichter über seine empfindende Einfühlung und Phantasie erfassen und in seiner Poesie zur Sprache bringen kann. Die romantische Landschaft wurde zum Ort der Suche nach Transzendenz und zum Sinn- und Seelenraum, der dem Subjekt zeichenhaft gegenübertritt und es widerspiegelt. Sichtbar wird allerdings auch hier die Projektion, indem das Ich seine Deutungen gleichsam in den ›Natur‹raum einschreibt, was die Romantiker ebenfalls erkannten. Hintergrund sind auch hier die ›Entzauberung‹ und ›Entseelung‹ durch die Aufklärung, die sich der Vernunft verschrieb, und die Veränderungen durch die beginnende Industrialisierung, die die Sehnsucht nach einer verloren gegangenen Einheit und Harmonie mit ›Natur‹ weckte, die aber nur noch aus dem Subjekt selbst heraus beschworen werden konnte. Zugleich scheinen die Grenzen dieser Harmonie in der Abgründigkeit der ›Natur‹, beispielsweise in der Schauerromantik auf. Vgl. dazu KIRCHHOFF u. TREPL: 2009, 42, und TREPL: 2012, 119 ff. Vgl. auch SIEGMUND: 2002, 98 ff. Die Sichtweise der Romantik auf ›Natur‹ wäre natürlich weiter zu differenzieren und zu erörtern, ich verweise hier unter anderem auf WANNING: 2005 sowie auf GOODBODY: 1984 und MISCHER: 1997.

Raum letztlich fremd gegenüberstehen bzw. ihn überformen.²² Zugleich haben sich ›Natur‹räume durch das menschliche Handeln selbst so verändert, dass tradierte Sinnkonstrukte, beispielsweise jene einer idyllischen oder von ›Menschen‹ unabhängigen ›Natur‹, nicht mehr passend sind. Die real aufgegebenen Landschaften können hier nicht mehr überschritten oder mental zurückerobert werden. Die Stadtbrache als Ort entspricht dieser Einsicht in den prekär gewordenen Versuch, Sinn zu schaffen:

Auf der Brache mischt [sich] Natur mit verfallender, entwerteter Kultur. Relikte verschiedener früherer Nutzungen und Spuren von Besuchern [...] unterliegen dem Zufall und der Überwucherung. Daher erzählt die Brache nicht eine, sondern viele verschiedene, fragmentarische und ephemere Geschichten, was größtmögliche Freiheit für phantasievolle Aneignung bedeutet.²³

In poetischer Hinsicht erscheint die Brache somit als Zwischenraum, als Ort des Zerfalls und der Ungewissheit, der aber auch die Möglichkeit birgt, neue Erzählungen im Sinne Donna Haraways zu schaffen. Die Aufgabe der eigenen Vormachtstellung und die Einsicht in das Arbiträre der eigenen Ordnungen und Sinnkonstrukte, die sich nicht mehr ontologisch begründen und festschreiben lassen, bilden hierfür die Voraussetzung. Auch in Bezug auf die mentale Ebene geht ›Natur‹ als stabile Umgebung, als faszinierender, aber auch Trost spendender Raum der Geborgenheit für das Subjekt in der Gegenwart verloren. Es findet im ›Natur‹raum nicht mehr eine Bestätigung seiner selbst, sondern wird sich vielmehr der Brüchigkeit der eigenen Erkenntnisse und Sichtweisen bewusst.

Dies wird in Poschmanns Text durch die Protagonistin deutlich, der es nicht gelingt, neue Erzählungen zu schaffen, weil sie vielmehr in Verzweiflung über Zerfall und Verlust versinkt. So blendet der Text an dieser Stelle noch ein zweites Bild ein: Die Gegenstände zu Füßen der Protagonistin finden sich auf einer Radierung Albrecht Dürers, der *Melencolia I*²⁴, wieder: der erratische Block, ebenso wie die Werkzeuge zu Füßen der

²² Vgl. hierzu meine Überlegungen zur ›Natur‹poetik Brigitte Kronauers, die starke Gemeinsamkeiten mit Poschmann aufweist (LINKE: 2018, 40 f.).

²³ HASS u.a.: 2012, 133.

²⁴ Marion Poschmann zeichnet nach eigenem und fremdem Bekunden eine große Nähe zur bildenden Kunst aus. So finden sich in ihren Naturgedichten Bezüge zu moderner Kunst von Cy Twombly, aber auch zu Dürers Rasenstück. Vgl. auch BRAUN: 2006, 183 f.

Figur, die Sanduhr²⁵ und die Fledermaus²⁶, die »unter den Baumkronen kreiste« (5).²⁷ Das Bild der Melancholia von Dürer entstand in einer Zeit, in der der Mensch sich neu als Subjekt der Erkenntnis und damit auch des Handelns etabliert, sich jedoch gleichzeitig der eigenen Grenzen bewusst wird.²⁸ Das Blatt wurde damit in der Wirkungsgeschichte immer wieder als Ausdruck des faustischen Nicht-Wissen-Könnens interpretiert, des Nachdenkens »über Grenzen, die historisch oder systematisch dem Können und Wissen, dem Hoffen und Verzweifeln, dem Gestalten und Beherrschen, dem geschichtlichen und persönlichen Leben gesetzt sind.«²⁹ Dürer halte, so Hartmut Böhme, den Augenblick fest, der das Bewusstsein der Endlichkeit enthält, es gebe keine Spur von Verrückung aus dem Körper und der Zeitlichkeit der Welt. Das Blatt sei daher »nicht Darstellung einer Weltlandschaft, sondern Landschaft eines Denkens, dem die Welt fragwürdig und problematisch geworden ist.«³⁰ Auch die Haltung der Protagonistin erinnert an die Figur der Melancholia: »Ich hielt meinen Kopf auf die geballte Faust gestützt und starrte über die verwilderte Wiese.« (6).³¹ Ebenso wie die Melancholia ist die Protagonistin einem Grübeln verfallen, das sie passiv und schwerfällig macht, aber dennoch nicht mehr dazu führt, die Materialität, das Irdische zu überschreiten und ihm einen tieferen Sinn abzugewinnen:

In meinem Rücken schlug eine Plane und kam nicht los. Vergeblicher Flugversuch. Ich war in den letzten Monaten dicker geworden, was sich einer eigenar-

25 So wird die Brache bezeichnet als »Sollbruchstelle, die nachgab, durch die jahrelang Sand rann. Zeit verging mit einem kratzenden Geräusch.« (6). Damit wird im Raum der Stadtbrache die Vergänglichkeit an sich sichtbar.

26 Die Fledermaus gilt als Symboltier des Melancholikers, aber auch als Symbol der Sünder und Häretiker, des Teufels sowie der Dämonen. Vgl. dazu PEIL: 2012a, KLIBANSKY, PANOFKY u. SAXL: 1992, 456 f., sowie H. BÖHME: 1989, 19 f.

27 Der Komet taucht später im Roman noch auf (51).

28 Mit der Melancholie ist eine umfassende Diskurs- und Ideengeschichte verbunden. Vgl. für eine Überblicksdarstellung WAGNER-EGELHAAF: 1997. Auch zu dem Stich von Dürer, der, so Wagner-Egelhaaf, zum meistzitierten und meistbearbeiteten Werk in der Literaturgeschichte geworden sei, und dessen Wirkungsgeschichte und Deutung bietet ihre Studie einen Überblick. Vgl. ebd., 62 ff.

29 H. BÖHME: 1989, II.

30 Ebd., 71.

31 Vgl. zur Sitzhaltung ausführlich KLIBANSKY, PANOFKY u. SAXL: 1992, 409 ff. Ebenso ist hier an die Statue *Le penseur* (Der Denker) von Auguste Rodin zu denken, der wie die Melancholia eine Figur ist, die tiefes Zweifeln ausdrückt. Dies wäre noch ausführlicher zu erörtern.

tigen Trägheit schuldete. Ich tat nichts mehr, etwas hielt mich unten, eine allgemeine Schwere durchzog diesen Sommer, ein Ausweichen, Abwarten, Brüten. (6)³²

Allerdings fällt hier eine kleine Verschiebung in dem Bild auf: Der bei Dürer geometrische Block wird zum erratischen Abrissrest. Die Geometrie galt Dürer als Königsweg der ästhetischen Erkenntnis, so dass der Block auf seinem Stich vor allem auf eine Begrenztheit des Wissens verweist.³³ Der Abrissrest verweist hingegen eher auf den Verfall menschlicher Gestaltungen und weckt somit den Zweifel an der menschlichen Geschichte. Auch im nächsten Teilkapitel wird sich zeigen, dass es vor allem die Idee des Fortschritts und der praktischen ›Natur‹beherrschung ist, die die Protagonistin hinterfragt. In ihr verschränken sich ein Individuum, dem die Vergangenheit und Gegenwart, das Streben der eigenen Spezies fragwürdig geworden sind, mit der Figur der Melancholia als Sinnbild menschlicher Ratlosigkeit, die auch nicht mehr positiv in die Zukunft blicken kann.³⁴ Ein letztes Indiz für den Bezug zur Melancholia ist der Hund, der unvermittelt auftaucht und sich der Protagonistin zu Füßen legt.³⁵ Gerade die Figur des Hundes macht deutlich, dass sich, wie oben skizziert, in diesem Raum mehrere Ebenen überlagern, die nicht klar voneinander trennbar sind. Durch die geschilderten Sinnesempfindungen der Protagonistin erscheint der Hund physisch-real, wird jedoch zugleich durch die subjektive Sichtweise und Deutung vermittelt und zudem ikonographisch aufgeladen. So könnte der Hund sowohl eine Hinzufügung sein, um das Bild der Melancholia zu vervollständigen oder eine Art Einbildung der Protagonistin – die heißen Hundstage im August sind mit Halluzinationen verknüpft – oder auch ein Sinnbild für ihren Gemütszu-

32 Vgl. dazu auch ebd., 449.

33 Die Geometrie offenbart für Dürer die Kunst der Natur und eine Einsicht in die Ordnung der Dinge. Zahl, Proportion und Geometrie gelten ihm als Grundlagen der göttlichen Weltkonstruktion und Grundlage der Schönheit. Vgl. dazu BÖHME: 1988, 14 ff. Vgl. auch ders.: 1989, 26.

34 Vgl. auch POSCHMANN: 2016b, 184. Poschmann führt aus, dass beispielsweise die geschlechtliche Identität der Protagonistin sehr zurückgenommen sei – diese wird nur an einer Stelle im Roman erwähnt – da sie nicht nur eine konkrete Person verkörpert, sondern eine Personifikation der Melancholie ist.

35 Der Hund ergänzt das Bild der Melancholia, auf dem er als schlafender Begleiter zu Füßen der Figur liegt. Klibansky, Panofsky und Saxl gehen davon aus, dass der Hund Begleiter des Melancholikers ist, weil er wie der tief sinnige Denker dazu neigt, stets auf der Jagd und auf der Suche zu sein und durch seinen Spürsinn als begabter und feinfühlicher angesehen wird als andere Tiere. Vgl. KLIBANSKY, PANOFSKY u. SAXL: 1992, 455 f.

stand, da der schwarze Hund für die Depression steht.³⁶ Der geschilderte Raum ist ein subjektiver Wahrnehmungsraum und ein allegorischer Raum zugleich. Die ›Natur‹phänomene stehen nicht für sich, sondern sind in menschliche Sinnbilder eingebunden. In der Gesamtheit wird damit ein komplexes Bild erzeugt, das die Vergänglichkeit und den Zweifel, die existenzielle Situation des ›Menschen‹ am vorläufigen Ende seiner Geschichte(n), verdeutlicht. Poschmann selbst sagt, dass es ihr wichtig sei,

dass sich der Natureindruck in etwas Geistiges hinein öffnet, dass Ebenen von Erinnerung, psychologische Prozesse, philosophische Haltungen einen ähnlichen Stellenwert erhalten wie Bäume und Chlorophyll. Es sind imaginäre Landschaften, Zivilisationslandschaften, Sprachlandschaften.³⁷

Damit wird eine anthropozentrische Ausdeutung und Vereinnahmung von ›Natur‹phänomenen in gewissem Sinne fortgesetzt, bzw. als unabdingbar ausgewiesen. Gleichzeitig wird jedoch eine vollkommene Beherrschung derselben durch den ›Menschen‹ abgewiesen, der hier nicht mehr als mächtiges Wesen erscheint.

Dies würde den kritischen Sichtweisen auf den ›Menschen‹ als Weltzerstörer und der Forderung nach einer Rücknahme anthropozentrischer Perspektiven entsprechen. Allerdings zeigt der Text auch die problematischen Aspekte auf, die sich ergeben, wenn die Souveränität des Subjekts in und gegenüber seiner Umgebung verlorengelht. Zu beachten ist in diesem Zusammenhang auch die Verortung der Brache an der Peripherie einer Stadt, was den Eindruck erweckt, dass diese dabei ist, ausgeschieden und von der ›Natur‹ rückerobert zu werden.³⁸ Dies entspricht dem Prozess der zunehmenden Aus- und Abgrenzung, den die Protagonistin, gerade durch ihre Depression und Melancholie, durchläuft. Sie führt ein Dasein am Rand der Gesellschaft, weil sie, auch dies ein typischer Zug von Melancholikern, deren Sinnangebote ablehnt und für sich nicht annehmen kann. Damit wird sie in doppelter Hinsicht zur ›kritischen‹ Figur: Indem

³⁶ »Wenn man unter Depressionen leidet, werden die negativen Gedanken zum ständigen Begleiter – wie ein hungriger, schwarzer Straßenhund: Tag für Tag folgt das hartnäckige Tier den Betroffenen auf Schritt und Tritt, raubt ihnen den Schlaf, treibt sie in die Verzweiflung, ruiniert ihre Freundschaften und macht ihnen den Alltag zur Hölle.« Vgl. »Das Leben mit dem ›Schwarzen Hund‹«, 2014.

³⁷ KRÄMER: 2004.

³⁸ Diese wird allerdings nicht genau verortet, so kann Löfflers Äußerung, dass es sich hierbei möglicherweise um die Peripherie der Metropole Berlin handelt, nur eine Vermutung sein. Vgl. LÖFFLER: 2014a, 23.

sie einerseits die Gesellschaft und ihre Sinnkonstruktionen entlarvt, aber auch, indem sie sich durch den Ausschluss aus der menschlichen Gemeinschaft dem Animalischen immer weiter annähert.³⁹ Dies weist bereits darauf hin, dass mit dem Verlust der Erkenntnisfähigkeit auch die humane Identität der Protagonistin fragwürdig wird. So muss das Menschliche hier in Bezug auf die Protagonistin eigens betont werden:

Mein Gesicht schwarz. Die Augen leuchteten. Ich wußte sie leuchten in der Dämmerung, ich spürte die riesigen Pupillen, den Widerschein, das menschliche Weiß. Bei Wildtieren sieht man die weißen Augäpfel nicht, ich aber starrte weiß und zornig in die beginnende Nacht, eine unheimliche Wachheit. (6)⁴⁰

Zugleich bleibt das eigene Gesicht unkenntlich und schwarz, beinhaltet somit keine weiterführende, positive Selbsterkenntnis mehr. Dies wird auch deutlich, als die Protagonistin das Gelände schließlich verlässt:

Ich ging durch das Birkenwäldchen, unter meinen Gummisohlen knirschten die Hälften einer zerbrochenen Fliese, ein Blatt klatschte gegen meine Wange, glitt über meine Haut. Dann mündete der Weg wieder auf offenes Feld. Am Rand der Brachfläche verlief die Hauptstraße. Bevor ich auf die Straße trat, sah ich noch einmal zurück. Ich sah die feuchten Ballungen von Blättern, die jetzt die Dunkelheit an sich zogen und vertieften. Ich wäre gern in diese tiefste Dunkelheit geraten, zwischen Äste und Zweige, zufällig, absichtslos, und hätte dort verharrt, dort die Nacht verbracht. Aber ich blieb von grauvioletterm Zwielicht umgeben, das mich nicht hielt, in dem ich selbst ein Fleck voller Dunkelheit war. (8)

Die Protagonistin befindet sich zu Beginn der Erzählung in einem Zwischenraum als ›Mensch‹, der weder in die ›Natur‹räume und eine Bewusstlosigkeit eingehen, noch sich in die kulturellen Räume der Stadt einfügen kann. Ihre Identität ist damit ebenso brüchig wie die menschliche Geschichte im Raum der Stadtbrache. Auch dies zeigt noch einmal an, dass die Raumwahrnehmung und -konzeption sowie das (Selbst)bild der Protagonistin aufs Engste verwoben sind. Die Stadtbrache wird zu einem Ort

39 Vgl. dazu BÖHME: 1988, 258 f. Der Melancholiker wurde, da er sich nicht mit den Zielen der Gesellschaft identifizieren konnte, als dubiose Figur und potenzieller Häretiker und Dissident empfunden, der die Gesellschaft in Unordnung zu bringen drohte. Er wurde daher nicht als Leidender bemitleidet, sondern zum Außenseiter gemacht. Darauf komme ich weiter unten ausführlicher zurück.

40 Vgl. hierzu auch KLIBANSKY u. PANOFSKY u. SAXL: 1992, 412 f. und 451. Hier wird das schwarze Gesicht der Melancholia als charakteristisch hervorgehoben, ebenso wie der Blick und das stark leuchtende Weiß der Augäpfel. Dieses stellt Poschmann jedoch in einen anderen Kontext. Vgl. dazu auch H. BÖHME: 1989, 15, der bemerkt, dass die Augen der Melencolia von den Augen der übrigen Wesen auf dem Stich scharf unterschieden sind.

tiefer Verunsicherung und aufgelöster Ordnungen, dem Niemandsland, in dem sich der ›Mensch‹ mit der Aufgabe einer Herrschaft über die ›Natur‹ und tradiert Wahrnehmungsweisen befindet. Behaupten kann sich das Menschliche daher zunächst vor allem noch in der Melancholie selbst, die, wie es Giorgio Agamben in seiner Studie *Das Offene* skizziert, die Fähigkeit voraussetzt, den Bezug zur eigenen Umwelt zu durchbrechen. In der Erfahrung der Langweile und Sinnlosigkeit bleibt dem Menschen seine Umwelt verschlossen. Er kann sie nicht auf ein Anderes oder Tieferes hin überschreiten und ist, wie das Tier, in dieser Umwelt gleichsam gefangen. Im Unterschied zum Tier kann der Mensch allerdings diesen Zustand der Benommenheit begreifen, da er sich bewusst zu seiner Umwelt verhalten kann und muss und gewahrt wird, wenn diese ihm ihre Möglichkeiten verschließt. Explizit erwähnt Agamben hier die Brache als

dasjenige Feld, das man unbestellt liegen läßt, um es erst im folgenden Jahr zu besäen. [...] Nun sind es die spezifischen Möglichkeiten des *Daseins*, die in der Schwebeliegen und inaktiv sind, seine Möglichkeit, dies oder jenes zu tun.⁴¹

Im Zustand dieses Zwischens der Melancholie wird der Mensch sich dem Rätsel des Daseins an sich bewusst, allerdings ist er durch die Annäherung an das Animalische in seiner Identität gefährdet, die gerade mit der Abgrenzung vom Tier entsteht.⁴² Diesen Zustand inszeniert Poschmann zu Beginn des Textes und macht damit deutlich, dass der ›Mensch‹ in der Gegenwart durch Transformationen von ›Natur‹verhältnissen und -räumlichkeiten in völlig neuer Weise mit sich selbst und der Frage nach dem eigenen Sein konfrontiert ist.

3.2. Die Protagonistin und ihr Hund als Störkörper

Nach ihrem Besuch des Brachlandes kehrt die Protagonistin in den städtischen Raum zurück. Auch dies spricht gegen ein posthumanistisches Szenario im Allgemeinen. Vielmehr gestaltet der Text Räumlichkeiten, die verschiedene ›Natur‹verhältnisse des ›Menschen‹ illustrieren. Die Protagonistin erscheint dabei als eine Art Flaneuse⁴³, die sich durch die Räume

41 AGAMBEN: 2003, 75.

42 Vgl. dazu ausführlich ebd., 72 ff. und 21 ff.

43 Auf die Konzeption der Flaneuse wäre noch weiter einzugehen. Sie passt in diesem Falle insofern gut, als sich auch der Flaneur einem Nützlichkeitsdenken und der Geschäftigkeit der Gesellschaft entzieht. Gerade Frauen blieb dabei das Umherstreifen, die

bewegt und diese aus ihrer individuellen Perspektive erschließt. Im Gegensatz zur Stadtbrache wird der städtische Raum als glatter Raum beschrieben, an dem sich der Körper nicht reibt. Es schlagen weder Blätter gegen die eigene Wange noch knirscht der Sand unter den Jeans wie im Raum der Stadtbrache:

An meiner Haltestelle stieg ich ebenerdig aus. Die Bahn lag tief, ich ging auf gleicher Höhe einfach weiter, die Mühelosigkeit gefiel mir, es war immer noch sehr warm. (9)

Es ist ein Raum, der ganz auf die Bedürfnisse der ›Menschen‹ abgestimmt ist und ihrer Bewegung keinerlei Widerstand bietet. Deutlich wird dies auch in der Beschreibung der Pflanzen, die eine Veränderung anzeigt. So findet sich der Beifuß im städtischen Raum wieder, kann aber in diesem keine eigene Dynamik entwickeln. Vielmehr erscheinen die »Pflanzen von der anhaltenden Hitze ausgezehrt, die Blätter hingen schlaff, aber die Stiele erhoben sich dicht und mächtig wie Personen« (9). Die Kraftlosigkeit der Pflanzen fällt hier ebenso auf wie die Personifizierung. Sie ist ein Verweis darauf, dass die Pflanzen im städtischen Raum viel enger mit den ›Menschen‹, ihren Vorstellungen und Gefühlswelten verbunden sind. Sie werden zum Spiegel des menschlichen Innenlebens, zur Projektionsfläche menschlicher Phantasien und Identifikationsversuche.⁴⁴ Zugleich erscheinen sie als abhängig von der menschlichen Energie:

Jahrelang war ich durch diese Straße gegangen, hin und her, es schien mir manchmal, die Berberitzen in ihren Kübeln hätten sich von meinem pausenlosen Gehen ernährt, hätten meine Energie in sich aufgesogen und verkörpert sie jetzt: kugeliges Dunkelgrün, flattriges Gelbgrün, dornenbewehrte Buschformen, die halb surreale Gefühle materialisierten, ein Ausbreiten, Sichrunden, ein vergessenes Innenleben, das hier wucherte. (10)

Sehr aufschlussreich ist hier die Tatsache, dass die Protagonistin sich in Pflanzen wiedererkennt, die dornenbewehrt und stachelig sind. Kritisch richtet sie ihren Blick hingegen auf die geordneten Bepflanzungen, die den städtischen Raum gewöhnlich prägen:

freie Bewegung im Raum, lange verwehrt, was den Bruch mit den Erwartungen durch die Protagonistin gleichsam verdoppelt. Vgl. dazu ELKIN: 2018, 13 und 18 ff.

44 Deutlich wird dies auch in der kurzen Erzählung »Pelargonium triste: Geschichte der Geranie«, in der die Pflanzen mit ihrer Ausstrahlung ihre Besitzer charakterisieren. Vgl. POSCHMANN: 2014a.

Draußen die nordische Klarheit des Wohnblocks, die Weite, die Helle, die Birken, die man gepflanzt hatte, der Kies, mit dem abgeteilte Flächen bestreut waren. Die Gewächse darin hingen schlaff, wie verkümmert aus übergroßer Ordnung. Rechtwinklige Hecken, streng gestutzte Koniferen, Serien der üblichen immergrünen Bodendecker, starkfarbiger Rasen, der das ganze Jahr über gleich aussah. Ich ging an diesen Beeten ungerne vorbei. Mein Körper kam mir unmäßig vor im Vergleich zu diesem disziplinierten Pflanzenwuchs, aber wie zwanghaft verglich ich mich stets mit solchen Pflanzen und fand mich mißraten. Diese Pflanzen waren für eine sterile, langweilige Ewigkeit gemacht. (72 f.)

Die »nordische Klarheit« ruft an dieser Stelle zunächst eine positiv konnotierte Weite und Helle auf, sie erinnert aber auch an die funktionale Ordnung des schwedischen ›Folkhem‹. Die Reformpolitik im Schweden der 30er-Jahre setzte sich zum Ziel, die Gesellschaft umfassend zu modernisieren und das sogenannte ›Folkhem‹ zu schaffen, in dem keine Klassen mehr existieren und auch die ärmeren Bevölkerungsschichten Zugang zu beispielsweise Gesundheitsversorgung und Wohnraum erhalten sollten. Dabei war es ein erklärtes Ziel, das alltägliche Leben der Bevölkerung zu optimieren, es sollte nach rationalen Kriterien umgestaltet werden, wobei insbesondere die Kontrolle und Beherrschung der Körper zentral war. Dies hatte allerdings die Kehrseite, dass jene Individuen ausgeschlossen und ausgegrenzt wurden, die diesen Anforderungen nicht gerecht werden konnten oder wollten und sich nicht disziplinieren ließen.⁴⁵ Auch der Körper der Protagonistin erscheint hier als grotesk und naturwüchsiger als die kultivierten Pflanzen selbst. Schon zu Beginn wird damit deutlich, dass sie der Glätte des städtischen Raums eine eigene Widerständigkeit entgegensetzt, dass es sich bei ihr um einen potentiellen *Störkörper* handelt, der die Beherrschung von ›Natur‹phänomenen und die ästhetischen Ordnungen des kulturellen Raumes in Frage stellt. Auch in anderer Hinsicht erweist sie sich als Wesen der Grenze: Mit ihren Ausdeutungen und Projektionen auf die Pflanzenwelt hat sie Teil an einer Vereinnahmung von ›Natur‹phänomenen, die im städtischen Raum stattfindet. Zugleich zeigt sich in dem Versuch, die Pflanzen als Spiegel des eigenen Innenlebens lesbar zu machen, erneut ein romantischer Gestus, eine Sehnsucht nach dem Überschreiten der rationalen Ordnung. Die Protagonistin wird damit zur Figur, die die geordnete, aber letztlich sterile und unlebendige Funktionalität der städtischen Welt durchbricht.

45 Eine Folge dessen war auch die Sterilisationspolitik dieser Jahre. Vgl. dazu ausführlich HEDENBORG u. KVARNSTRÖM: 2006, 282 ff., und FRYKMAN: 1996 sowie meine Magisterarbeit *Körper und Raum in Birgitta Trotzigs ›Dykungens dotter‹* (unveröffentlicht).

Dieses Störmoment wird insbesondere durch ihr Verhältnis zum Hund deutlich. Bevor ich darauf ausführlicher eingehe, ist zunächst generell auf die Bedeutung des Hundes zu verweisen, der als literarisches Motiv besonders geeignet ist, um das Verhältnis zwischen ›Mensch‹ und ›Tier‹ zu beleuchten und dessen Verschiebungen zu inszenieren. So sind sowohl ›Mensch‹ als auch Hund Hybridwesen, die ebenso an ›Natur‹ wie an Kultur partizipieren, sich also per se in einer Zwischenzone befinden.⁴⁶ Allerdings wird das Verhältnis beider dabei genau spiegelbildlich akzentuiert: Der Hund verkörpert den Bereich der ›Natur‹, da sich seine ›wölfischen‹ Eigenschaften nie völlig sublimieren lassen, auch wenn ihm im Zuge der Domestikation eine Unterwürfigkeit unter kulturelle Regeln an-erzogen wird. Der ›Mensch‹ wiederum bestimmt sich von dieser kulturellen Seite her, indem er als vernünftiges Wesen seine natürlichen Triebe beherrscht. Der Hund symbolisiert damit für den ›Menschen‹ seine Sehnsucht nach Freiheit und einer wilden und unvernünftigen Seite und auch der Zugehörigkeit zu ›Natur‹, aber auch sein Bedürfnis, sich dieselbe zu unterwerfen, um als souveränes Subjekt auftreten zu können. Insbesondere seit dem Entstehen der Bürgerkultur im 19. Jahrhundert spielt der Hund eine zentrale Rolle als Sozialpartner des Menschen im Alltag, aber auch in Prozessen menschlicher Selbstvergewisserung und -reflexion, in denen der Hund sowohl als Spiegel- als auch als Gegenbild fungieren kann. Im imaginären Doppelwesen Hund versucht der Mensch, der Spaltung zwischen Natur und Kultur Herr zu werden, die ihm selbst innewohnt und die insbesondere in der Moderne als Grundkonflikt erscheint.⁴⁷ Die Rede über den Hund, so Dorothee Römhild, sei gerade in Prozessen kulturellen Wandels, die von Phasen der Orientierungslosigkeit begleitet sind, ein

Ausdruck menschlicher Selbstvergewisserungsstrategien, gesellschaftlichen Krisenbewusstseins, und an ihr werden gesellschaftliche Standpunkte (ethischer, philosophischer, naturwissenschaftlicher Herkunft) vermittelt zur Sprache gebracht.⁴⁸

Auch in Poschmanns Text wird der Hund daher zum komplexen Motiv. Der Umgang mit dem Animalischen im gesellschaftlichen Kulturraum

⁴⁶ Vgl. EITLER: 2009, 212.

⁴⁷ Vgl. RÖMHILD: 2005, 9, 29f. Anfänge dieses Verhältnisses zeigen sich jedoch schon in der beginnenden Bürgerkultur der Neuzeit. Vgl. dazu STEINBRECHER: 2009, 131 f.

⁴⁸ RÖMHILD: 2005, 38.

lässt Rückschlüsse auf dessen Konzeptionen des ›Mensch‹seins, die Prozesse der Abgrenzung und Identitätsfindung, zu. Im städtischen Raum zeigt sich dabei bei Poschmann zunächst ein Szenario der Unterwerfung. Dieses ist allerdings wesentlich komplexer als in Bezug auf die Pflanzen, die sich widerspruchslos kultivieren lassen und das Menschliche stumm widerspiegeln. Der Hund weist als ›Natur‹phänomen eine wesentlich stärkere Eigendynamik und Beweglichkeit auf, die ständig neu gezähmt werden muss. Zugleich wird diese aber massiv überblendet und verdrängt:

Unten wurde ein Yorkshireterrier vorbeigeführt. Mit gutgekämmtem langem Haar und einem roten Schleifchen auf der Stirn, das die Sicht freihielt, trippelte der Terrier an einer ausziehbaren Leine und zögerte keinen Augenblick, sich auf die Fleisch-Getreidebrocken zu stürzen. Sogleich wurde er weggezerrt, übertrieben hoppelnd, wie ein Bündel Bälle im Netz. (16 f.)

Im ausgesprochen komischen Bild des frisierten ›Tiers‹, das sich angesichts seines Futtertriebs kurzzeitig jeglicher Kontrolle entzieht, und dessen Maßregelung, wird das Verhältnis zum Animalischen ›in nuce‹ deutlich. Die Hunde im städtischen Raum sind äußerst gepflegt und mit einem umfassenden Fress- und Spielangebot ausgestattet. Beim Futterkauf steht die Protagonistin vor einem Regal und sieht

kleine Kekse in Knochenform, rot und grün eingefärbt. Gebäckrollen, wie Sushi in mundgroße Happen geschnitten [...], dreifarbig ineinander gedrehte Stränge, kalkige Pastillen, flache Kracker (15)

und entscheidet sich pragmatisch für »zwei Dosen mit der Aufschrift ›Hundenahrung‹. Das war die billigste Sorte« (15). Auch beim Hundefriseur sieht sie »niedrige helle Holzregale mit Spielzeug gefüllt wie in einem Kindergarten. Bälle und kleine Stofftiere, Beißringe, alles nagelneu und transparent verpackt.« (22). In einer Zeitschrift liest sie »über neurotische Störungen beim Hund« (24). Deutlich wird aus dieser kritischen und ironischen Außenperspektive, wie sehr die Hunde verwöhnt, dabei vor allem aber auch vermenschlicht werden. Ein hierarchisches Verhältnis bleibt insofern gewahrt, als der Hund wie ein Kind als unvernünftiges und minoritäres Wesen imaginiert und dementsprechend erzogen wird.⁴⁹

⁴⁹ Hunde und Kinder wurden daher immer wieder eng verknüpft. So sind Kinder und Hunde Spielpartner, eine Ähnlichkeit zeigt sich aber auch in ihrer Erziehbarkeit. Vgl. dazu ausführlich STEINBRECHER: 2009, 133 ff. Letztere spielt auch in Bezug auf die Haustiere der Gegenwart eine sehr wichtige Rolle: »Heute quellen die Regale der Buchhandlungen über vor Ratgebern zur Haustierhaltung. Allein der Kosmos-Verlag hat rund 300 Titel im Programm, die Hälfte davon zum Thema Hund. Mit ihren Shows füllen Hunde-

Dass Poschmanns Text damit das gegenwärtige Verhältnis zum Heimtier, um das ein regelrechter Kult entstanden ist, zutreffend erfasst, zeigen die vielfältigen Veröffentlichungen zum Thema und mehrere Artikel aus der *Zeit*:

Und dennoch scheint es so, als habe sich die Beziehung zwischen Mensch und Hund verändert. Als profitiere nur noch einer: der Mensch. Er behandelt den Hund nicht mehr wie einen Hund, sondern wie einen Menschen und merkt nicht, dass er ihn damit quält. Er trägt ihn auf dem Arm oder in Taschen. Er kauft ihm Biofutter und Frischfleisch vom Schlachter und Hundepralinen aus Hundeschokolade. Er bringt ihn zum Hundeyoga, in Hunde-Kitas und in Hundehotels, zum Hundefriseur und zur Hundepediküre. Er zieht ihm Jäckchen an, gibt ihm Antidepressiva oder Hundebier und schaut mit ihm Dog TV. Es ist eine pervertierte Liebe. Je kränker und bedauernswerter der Hund wird, desto mehr verwöhnt ihn der Mensch. Der Mensch liebt den Hund zu Tode. Und der Hund kann sich nicht wehren.⁵⁰

Die Hunde fungieren in dieser Rolle als Ersatz für menschliche Nähe, indem sie die menschlichen Bedürfnisse nach Bestätigung, bedingungsloser Liebe und Unterhaltung erfüllen.⁵¹ Weiterhin wird deutlich, dass sie Accessoire und Prestigeobjekt sind. Die Tierliebe verbindet sich mit ökonomischen Prozessen, indem sie eine ganze Industrie ankurbelt. Römhild bemerkt zu der schon im 19. Jahrhundert entstehenden Heimtierindustrie, »dass deren breites Angebot rund um ›artgemäße‹ Ernährung, Pflege und Zubehör wohl eher den Bedürfnissen der Hundehalter als denen der Hunde entsprochen haben dürfte.«⁵² Glaubt man den Verkaufszahlen und der

trainer ganze Arenen, im Fernsehen bringen ihre Tipps Quote. Überall in Deutschland können Halter lernen, wie sie ihre Lieblinge richtig erziehen. Weit über 2.000 private Hundeschulen gibt es bereits, 2006 waren es noch 765.« (MEYER-TIMPE: 2014).

50 STEPHAN: 2017. Laut Thomas Blaha, Vorsitzender der Tierärztlichen Vereinigung für Tierschutz, hat sich »in den vergangenen drei Jahrzehnten [...] die Beziehung zu den Haustieren stärker verändert als in den 200 Jahren davor, sie ist viel emotionaler geworden.« (MEYER-TIMPE: 2014, unpag.). Die häufigste Form der Tierquälerei sei heute, dass die Tiere zu Tode gestreichelt und geliebt werden. Ein Problem ist auch die sogenannte Qualzucht, bei denen bestimmter Rassen nach Kriterien des Aussehens gezüchtet werden, um dem Menschen zu gefallen, was für die Tiere allerdings gravierende Gesundheitsschäden zur Folge hat. Vgl. dazu ebd. und STEPHAN: 2017. Poschmann greift dies in einer Begegnung mit einem Chow-Chow auf, der auch im Sommer sein dickes Fell behalten muss, weil er seiner Besitzerin sonst nicht mehr gefällt (56).

51 BRACKERT u. KLEFFENS: 1989, 215. Auch Römhild macht auf den Hund als Trostfigur im poetischen Realismus aufmerksam, der »ein universelles Heilmittel gegen die Erkältungs- und Entfremdungsformen des Jahrhunderts sei« (RÖMHILD: 2005, 187). Vgl. hierzu auch KÖRNER: 2017, 84 ff.

52 RÖMHILD: 2005, 187.

Ausgestaltung des Sortiments hat sich dies in der Gegenwart noch einmal deutlich gesteigert.⁵³ Eine vermeintliche ›Liebe‹ zum Tier entpuppt sich hier als eine Objektivierung, Verniedlichung und Vereinnahmung desselben, die es nur vordergründig akzeptiert, es aber faktisch zum Nutztier macht und den eigenen Bedürfnissen umfassend anpasst. Er verliert jegliches Geheimnis und wird seines Andersseins an sich beraubt. So schreibt Barbara Noske:

[A]nimals are not lesser than humans; they are other worlds, whose otherworldliness must not be disenchanting and cut to our size, but must be respected for what it is.⁵⁴

Dieses Bewusstsein ist in der von Poschmann dargestellten Gesellschaft verlorengegangen. Die vermeintliche Nähe zum ›Natur‹phänomen ist somit eine auf die Spitze getriebene Beherrschung, die zugleich ausgeblendet und negiert wird. Sie dient ausschließlich dem Wohlbefinden des ›Menschen‹, der die eigene Kontrolle so weit vorangetrieben hat, dass er auf Widerständigkeiten keine Rücksicht mehr nehmen muss und die ›Natur‹phänomene fast vollständig in die eigenen Sinnbilder überführen kann. Sowohl ›Mensch‹ als auch ›Natur‹phänomene sind fest eingebunden in einen kulturellen Bereich, der die Verhaltens- und Rollenmuster prägt, welcher allerdings von den ›Menschen‹ bestimmt und gestaltet wird.

Aus dieser starken kulturellen Rahmung fallen sowohl die Protagonistin als auch ihr Hund heraus. Schon das Auftauchen des Hundes zu Beginn der Erzählung wirkt unmotiviert und plötzlich (6 f.), und er lässt sich in seinem Wesen nicht festlegen. Mit offenbar überirdischen Kräften kann er der Straßenbahn der Protagonistin hinterherjagen: »Längs der Straße, noch auf der Wiese, glitt etwas Schwarzes entlang, das abnehmende Licht verwischte die Konturen, es war nur ein Schatten.« (9). Das Schattenhafte und auch die Tatsache, dass die Protagonistin ihn nicht abschütteln kann,

53 Allein zwischen 1999 und 2011 stieg der Umsatz mit Haustierfutter und -zubehör von 2,8 auf 3,8 Milliarden Euro. Für Hundefutter und -zubehör belief sich der Umsatz 2016 auf 1,54 Milliarden Euro. Den Trends im Kaufverhalten der Menschen entsprechend, beispielsweise dem Interesse an Outdoor-Produkten von Firmen wie Jack Wolfskin, werden die Produkte für das Tier übertragen, wie eine Darstellung zum Angebot der Firma Fressnapf deutlich macht. Vgl. dazu STEPHAN: 2017 und auch MEYER-TIMPE: 2014.

54 NOSKE: 1989, XI. Für das Anerkenntnis eines solchen Andersseins der Tiere plädiert auch KÖRNER. Es gehe nicht darum, Tiere zu schützen und zu achten, weil sie uns ähnlich sind, wie Tierschützer oftmals argumentieren, sondern die Tiere zu respektieren und zu achten trotz der Tatsache, dass der Mensch ihr Innenleben als solches niemals erfassen kann. Vgl. dazu ausführlich KÖRNER: 2017, 99 ff. und 199 ff.

lassen den Hund als inneren Dämon erscheinen, als Sinnbild für eine Depression, unter der die Protagonistin möglicherweise leidet. Gleichzeitig wird er in der Stadt jedoch zum physisch anwesenden ›Tier‹:

Er ähnelte seinen wölfischen Vorfahren, was die Ausstrahlung betraf. Tief-schwarz, groß, mit imposanten Bewegungen, die mich in gewisser Weise erschreckten. Er war zottelig und ungepflegt, wenn er auch nicht aussah wie ein Streuner. Der Hund wirkte wild. [...] Verfilztes Fell hing in Matten an ihm herab und ließ keinen Schluß darauf zu, ob dieser Hund grundsätzlich elegant und leicht oder einfach halb verhungert war. [...] Ich hatte ihn noch nicht gestreichelt. [...] Mich [...] zog es nicht zu dem schmutzigen Fell, auch hielt ich es für ratsam, ausreichend Abstand zu den erstaunlich blanken Zähnen zu wahren. Kein Schoßhund jedenfalls, keiner, der sich beschmusen ließ, parfümieren, in ein Handtuch wickeln, mit aufs Sofa vor den Fernseher nehmen. (10 ff.)

Das Fell lässt den Hund bedrohlich und wild wirken, auch weil es dadurch unmöglich ist, ihn zu systematisieren, beispielsweise, indem die Rasse bestimmt wird:

Womöglich ein total verfilzter, unkenntlich gewordener Pudel? Seine Ohren schienen mir nicht lang genug. Aber was hieß das schon. Hunde, die ungerufen auftauchten, Hunde, die Unglück brachten, waren ja wohl in der Regel Pudel. (24 f.)⁵⁵

Das Bild des Pudels ist an dieser Stelle ein deutlicher Verweis auf Goethes Faust und Mephisto, der in dieser Gestalt erscheint. Dies ist erneut eine Anspielung auf die Begrenzung des menschlichen Wissens, an der Faust ebenso leidet wie die Protagonistin, verstärkt jedoch auch die Konnotation des Dämonischen. Den Traumbildern, die die Gesellschaft von ihren Hunden pflegt und die sie auch umsetzt, entspricht der Hund der Protagonistin jedenfalls nicht:

Ich starrte durch die Scheibe des Salons nach innen. Drinnen etwas wie Zuckerwatte, ein Geschöpf in Weiß und Rosa, das zurückstarrte und anschlug. Jemand verbot ihm zu kläffen. Das Geschöpf gehorchte. Kurz darauf öffnete sich die Tür, eine Klingel ertönte, hindurch trat ein Pudel in alter Schur, auf Löwchen getrimmt, mit einer imposanten Mähne und kahlem Hinterteil, eine ältere Dame im Schlepptau. Dem aufgebauschten Stirnhaar, den Pompons an Fesseln und Schwanzspitze aus ursprünglich weißer Wolle war eine Färbung in Pink herausgewachsen, so daß der Pudel, lebhaft tänzelnd, zu irisieren schien. (21)

⁵⁵ Die fehlende Möglichkeit, den Hund einzuordnen und zu systematisieren, wird auch darin sichtbar, dass der Hund keinen Chip trägt und keine Identität und Zugehörigkeit hat (17).

Auffällig ist der Begriff »Geschöpf«, der darauf hinweist, dass der Hund, ebenfalls ein Pudel, kaum mehr als solcher erkennbar ist, sondern vielmehr einem Kunstobjekt ähnelt, das vom ›Menschen‹ gemacht ist. Er hat ein weißes Fell, einer Leinwand ähnlich, das sich gut frisieren lässt. Der Hund der Protagonistin ist hingegen so verfilzt, dass er nur noch geschoren werden kann, abgesehen davon hat er Flöhe. Die Versuche der Protagonistin, ihren Hund den schönen Kunstbildern anzupassen, scheitern: Der Name »Pompi«, auf den sie das ›Tier‹ kurz nach der Begegnung mit dem Pudel tauft, wirkt albern. Ebenso kann der Überwurf aus einem alten Pullover aus dem Altkleidercontainer, den der frierende Hund nach seiner Rasur braucht, den Hund nicht in das hübsche Tierbild verwandeln: »Wollmix, beige, mit golden glitzernden Metallfäden [...] Er glitzerte kitschig.« (29). Allerdings hat der schwarze Hund andere Qualitäten. Er hat eine eigene Ästhetik, die der Protagonistin Respekt abnötigt und sie fasziniert, die ihn ihr aber auch einschüchternd und fremd erscheinen lässt:

Er sah nicht schwächlich aus, sondern edel. Mit seinen schmalen Pfoten, dem schmalen Kopf, den langen Gliedern wirkte er außerordentlich elegant. Jede Bodenhaftung schien ihm zu fehlen. Jetzt zitterte er, aber wenn er lief, barst er vor Energie. Man verstand nicht, woher er sie nahm, es war geheimnisvoll, wie er diese Lebendigkeit aufbrachte. Unter dem geschorenen Fell schimmerte die Haut samten, nachtschwarz. Ich hockte mich vor ihn hin und strich vorsichtig über die weichen Lefzen. Er war auf ungewöhnliche, beängstigende Weise schön. (27 f.)

Im Gegensatz zu den anderen Hunden hat der Hund der Protagonistin somit das Geheimnisvolle des ›Tiers‹ gewahrt, er bleibt der »schwarze Unbestimmte« (55).⁵⁶ Indem er sich den allgemeinen Regeln entzieht, lässt er diese umso klarer aufscheinen und erscheint teilweise vernünftiger als die anderen ›Tiere‹ und die ›Menschen‹ selbst, da er seinen Instinkten nicht einfach folgt und sich den bestehenden Normen nicht unterordnet. Unterlaufen werden damit die tradierten Grenzziehungen zwischen ›Natur‹ und Kultur, zwischen dem vernünftigen ›Menschen‹ und

⁵⁶ Anknüpfen lässt sich hier an Konzepte, die für die Achtung gegenüber Tieren gerade aus einer ästhetischen Bewunderung heraus plädieren, die diese nicht den eigenen Zwecken unterwirft. So werde ihnen der ästhetische Eigenwert zwar vom Menschen zugeschrieben, gleichzeitig wird aber die Grenze der Erscheinung nicht überschritten, indem beispielsweise Gedanken oder Gefühle in das Tier ›hineinprojiziert‹ werden. Dies knüpft an das ›interesselose Wohlgefallen‹ von Kant an und belässt die Tiere in ihrer Autonomie und Unberührbarkeit. Auch hier sind die Grenzen allerdings fließend, wenn man an die ›ästhetische Schau‹ beispielsweise im Zoo denkt. Vgl. ebd., 210 ff.

dem triebgesteuerten ›Tier‹, zwischen Wildheit und Zivilisation und den damit verbundenen Bewertungen. Das vermeintlich Wilde zeigt sich bei Poschmann als ›vernünftig‹, edel und schön, das vermeintlich Kultivierte erweist sich hingegen als äußerst brüchige, fragwürdige und zugleich profan-kitschige Fassade.

Lesbar wird der Hund damit als Spiegelbild der Protagonistin, die eine ähnliche Außenseiterposition einnimmt. Im vernünftigen Streben ihrer Mitmenschen sieht sie einen leeren Aktionismus ohne Sinn, der letztlich ausschließlich das Ziel einer gelungenen Selbstdarstellung verfolgt:

Meine Bekannten und meine Freunde warfen mir [...] vor, den Job zu wenig geliebt zu haben. Kein Wunder, daß ich entlassen worden sei. Heutzutage müsse man sich engagieren. Enthusiasmus sei gefragt, Ehrgeiz, Charisma. Ich hingegen fühlte mich erleichtert, daß ich den Job los war. Dort hatte ich nur meine Zeit verschwendet. Ein anderer würde es besser machen als ich. Mehr Befriedigung daraus ziehen. Das eigene Image stärken. Sich ein Siegerlächeln antrainieren. Mir waren diese Verhaltensweisen immer wie Verrat erschienen. Auch jetzt erhielt sich mir ein eigenartiges Schuldgefühl. Es bezog sich auf falschen Aktivismus. Auf erzwungene Aktivitäten. Auf jene Art von Handlungsmanie, starrköpfig, brutal, die die Welt regierte und kaputt machte. (26 f.)

In ihrer Rede anlässlich der Verleihung des Raabe-Preises beschreibt Marion Poschmann diese Feier der Persona und der schönen Oberfläche in der Gegenwart, auf die der Text hier anspielt. Diese mache aus dem Menschen eine Maschine, indem sie ihn dazu auffordert,

durch die Festigkeit des Wollens Zwecke und Ziele zu erreichen [...] mit Freude und Effizienz dem Staat und der Wirtschaft [zu] dienen und keine Schwäche [zu] zeigen, keine Unsicherheit, keinen Zweifel.⁵⁷

Auch Reckwitz geht auf das Subjekt in der gegenwärtigen Arbeitswelt ein, das dort als kreatives gedacht wird, welches nach Selbstentfaltung strebt, zugleich aber an einen Markt angeschlossen ist und sich im Hinblick auf diesen und seine Reaktionen immer weiter optimieren und steigern muss. Es sei ein expressives und aktionistisches Subjekt, wobei Reckwitz bemerkt, dass das Anti-Subjekt von einer »depressiven ›Handlungsunfähigkeit‹« gekennzeichnet sei. In ihm seien die

introvertierten wie extrovertierten aktivistischen Kompetenzen abwesend, die Künstlersubjekt und Selbstunternehmer gleichermaßen voraussetzen. In einer negativen Semantik erscheinen diese als Genussunfähigkeit, emotionale Flach-

57 POSCHMANN: 2014b, 39.

heit, Mangel an Eigeninitiative, Stilllosigkeit, Ideenlosigkeit Netzwerkunfähigkeit.⁵⁸

Im Anschluss an diese Überlegungen von Poschmann und Reckwitz lässt sich in der Haltung der Protagonistin einerseits eine Verweigerung erkennen, indem sie sich den Gepflogenheiten der Masse, das Unkonventionelle und die eigenen Schwachstellen zu überblenden bzw. im Aktivismus zu vernichten, entzieht. Andererseits lässt sich dies auch lesen als ein Scheitern an den Maßstäben der Gesellschaft.

Selbiges zeigt sich auch in Bezug auf ihre Rolle als Hundehalterin. Diese erweist sich nur kurzzeitig als Chance, sich neu in die Gemeinschaft zu integrieren:

Noch nie hatte ich einen Hund ausgeführt. Ich hielt mich aufrecht und verlieh meinem Gang etwas Selbstgewisses, um das Tier von meiner Führungskraft zu überzeugen. (14)

Die Friseurin befestigte das Halsband und drückte mir die nagelneue Leine in die Hand. Etwas durchfuhr mich heiß wie kindischer, freudiger Stolz. Ich biß die Zähne zusammen und ließ mir, wie ich glaubte, nichts anmerken. (25)

Durch die Beherrschung des ›Tiers‹ gewinnt die Protagonistin hier eine neue innere Festigkeit, die den gesellschaftlichen Bildern des kompetenten ›Menschen‹ entspricht. Gleichzeitig lehnt sie es aber ab,

von nun an stets mit Plastiktüten und einem Schüffelchen aus dem Haus zu gehen. Mir schien es nicht angezeigt, mehrmals am Tag, spätabends, frühmorgens, ein Tier, das mir nicht gehörte, Gassi zu führen. Allerdings blieb mir nichts anderes übrig. (18)

Das Sinngefüge wird sofort wieder verkehrt, indem sich die Protagonistin nicht mehr als überlegen, sondern als Sklavin des ›Tiers‹ erkennt. Auch vom Tierheim wird ihr geraten,

zur Not einen Hundepsychologen einzuschalten, der mein Verhalten an die Bedürfnisse des Hundes angleichen werde, umgekehrt nämlich, und das sei der häufigste Fehler, umgekehrt gehe es nicht. (48)⁵⁹

Subtil wird damit nahegelegt, dass die anderen ›Menschen‹ die eigentlichen Machtverhältnisse zwischen Herr und Hund verkennen oder sich

⁵⁸ Vgl. dazu RECKWITZ: 2006, 502 ff., 588 ff., hier: 591. Auch Hartmut Rosa geht davon aus, dass die allgegenwärtige Steigerungs- und Innovationslogik auch das einzelne Subjekt erfasst, ohne dessen »motivationale und kreative Energie [...] sich das Steigerungsspiel der Moderne nicht aufrechterhalten [lässt]« (ROSA: 2019 [2016], 691).

⁵⁹ Auf diese ›Vereinnahmung‹ des Menschen weist Körner hin, vgl. KÖRNER: 2017, 9.

darüber täuschen, während die Protagonistin sie durchschaut. Zugleich verwehrt ihr dies, Kontakt mit den anderen Hundehaltern und Hundehalterinnen aufzubauen, die Begegnungen beim Spazierengehen stören und befremden sie (44). Damit wird sie allerdings selbst zur Außenseiterin und zur ›schwarzen Unbestimmten‹, zur zweifelnden Melancholikerin und depressiven Person, die, zumindest durch ihren kritischen Blick, eine ›Gefahr‹ für die vorwärts strebende Gesellschaft darstellt.⁶⁰ Die Verhältnisse zu den Hunden spiegeln im Text somit das Innenleben ihrer Besitzer. Sie lassen darauf schließen, wie die ›Menschen‹ mit ihrer eigenen Animalität umgehen. Im Falle der Protagonistin zeigt sich dabei keine narzisstische Selbstübersteigerung, keine Vereinnahmung oder Ausblendung des Wilden und des ›Tiers‹. Vielmehr wird die Spannung zu demselben sichtbar, die das eigene Dasein als Rätsel erscheinen lässt. Damit verstößt sie allerdings gegen die klaren und geklärten gesellschaftlichen Regeln eines paradoxen Verhältnisses, das von Liebe und Beherrschung gleichermaßen gekennzeichnet ist. Besonders deutlich zeigt sich dies bei einem Besuch im Einkaufszentrum, den die Protagonistin mit dem Hund unternimmt:

Wir durchschritten die Luftschleuse und betraten ein klimatisiertes Einkaufszentrum. Der Hund sollte Gelegenheit haben, sich sein Körbchen selbst auszusuchen. Es wimmelte von Menschen. [...] Ich fühlte mich für einen Moment leicht wie Einwickelpapier im Wind. Dann vereinnahmte mich die Menge. Sie war wie aus einem Stück gemacht, ich gehörte plötzlich dazu, ließ mich weiterschieben. Ich meinte, eine bestimmte Verve in der Bewegung dieser Passanten zu spüren, die ich selbst schon seit längerem nicht mehr aufbringen konnte, eine Energie, die nach vorn wies und gleichzeitig leer lief. (38)

Die Bewegung der ›Menschen‹ ist zwar scheinbar auf ein Ziel ausgerichtet, in Wirklichkeit jedoch ziellos, sie verliert sich im Kommen und Gehen und im Konsum. Während die Protagonistin darin zumindest für einen Moment mitlaufen kann, verweigert sich der Hund, der selbst zum Konsumenten werden soll, völlig:

Aus dem Eingang eines Kleidergeschäfts ertönte Popmusik, der Hund duckte sich und wirkte erschrocken. Die Musik ließ nicht nach. [...] Vor der Rolltreppe blieb er stehen und betrachtete hypnotisiert die steigenden Stahlstufen. Er

60 Auch in der Aufklärung erschien der Melancholiker als zweifelhafte Figur, weil er deren liches Bild des Menschen in Frage stellte, seine Fähigkeiten, sich kraft seiner Vernunft über die eigenen dunklen Abgründe zu erheben. Vgl. hierzu ausführlich BÖHME: 1988, 257 ff., WAGNER-EGELHAAF: 1997, 137 ff., sowie auch SCHINGS: 1977.

weigerte sich, die Treppe zu betreten, starrte auf ihr schmutzig geriffeltes Flimmern, dann knickten seine Beine ein und er schlief. (38 f.)

Aus der Perspektive des Hundes erscheinen die menschlichen Techniken der Unterhaltung und der Fortbewegung bedrohlich und irrelevant und erst dadurch wird der Protagonistin bewusst,

was für ein unwirtlicher Ort ein modernes Einkaufszentrum war [...] Galerien über mehrere Stockwerke, in der Mitte die Rolltreppenanlage, flankiert von vier gläsernen Säulen, in denen eine schillernde Flüssigkeit aufstieg und bis in die höchste Etage sprudelte. Von oben blickte man auf die wandernden Scheitel im Erdgeschoss. (39 f.)

Das Einkaufszentrum wirkt hier wie ein Labor, in dem die ›Menschen‹ zu einer anonymen Masse werden und dabei offenbar in ihren Bewegungen normiert sind. Sinnlichkeit und Eigendynamik sind dabei vollkommen ausgeschaltet. Assoziieren lassen sich damit Gilles Deleuze' Überlegungen zur Kontrollgesellschaft, mit denen er an Foucault anschließt. In der Gegenwart sei die erfolgende Disziplinierung der Körper, die Foucault noch im Blick hatte und die auch das schwedische ›Folkhem‹ prägte, durch komplexe Selbststeuerungsmechanismen ersetzt. Es gehe nicht mehr um einen Zwang von außen, sondern vor allem darum, Anreize zu schaffen, um Selbsttechnologien zu aktivieren und damit Menschen zu bestimmten Verhaltensweisen zu animieren. Wichtig sind dafür die Vermittlung von Wissen und das Herstellen von Normierungen, die als internalisierte Normen die Entscheidungen des Einzelnen steuern. Laut Deleuze spielt dabei der Markt eine zentrale Rolle. Er trägt dazu bei, bei den Menschen Vorstellungen von sich selbst als Menschen zu generieren, die diese durch den eigenen Konsum selbst herzustellen versuchen. Zugleich werde das Subjekt selbst zu Ware, da es sich vermarkten muss. In der Kontrollgesellschaft bringe sich das Subjekt also beständig selbst hervor, indem es sich den Erwartungen, Vorgaben und Normierungen bestmöglich anpasst.⁶¹ Das Einkaufszentrum zeigt sich damit als Ort extremer Disziplinierungen, an dem sich ein ›neuer Mensch‹ formiert: Dies erfolgt nicht

61 Vgl. dazu ausführlich DELEUZE: 1993, 254 ff. Anschließen lassen sich hier auch Überlegungen zur Biopolitik, vgl. dazu LINKE: 2016. Auf die Bedeutung des Konsums und des Marktes als Handlungsrahmen für das Subjekt der Gegenwart weist auch Reckwitz hin. Dieses ist zugleich Subjekt und Objekt der Wahl, das sich durch seine Kaufentscheidungen in einem hochdifferenzierten Markt selbst stilisiert und ausdrückt, erst dadurch aber auch als individuelles und kreatives Subjekt anerkannt wird, das beispielsweise am Arbeitsmarkt teilhaben kann. Vgl. RECKWITZ: 2006, 557 ff. Diese Selbststilisierung lehnt die Protagonistin für sich ab, vgl. dazu ausführlicher weiter unten.

mehr über die bewusste Disziplinierung des Körpers und der animalischen Triebe, die sich der Kultur entziehen, sondern vielmehr durch die vollständige Steuerung und die grundlegende Manipulation der eigenen Sinnlichkeit und Bedürfnisse und die Stilllegung eines ›wilden Begehrens‹. Dies wird vom Hund durch sein Schlafen sofort antizipiert. Die Protagonistin wird zum Gespött ihrer Mitmenschen, als der Hund ihre Unzulänglichkeiten offenbart, die ›eigene‹ Animalität zu beherrschen und in die entsprechende Bewegung versetzen zu lassen:

Passanten umrundeten ihn, bestiegen die Rolltreppe, ließen sich nach oben tragen und warfen mir aus halber Höhe verächtliche Blicke zu. »Hat das Tier überhaupt nicht im Griff.« »Kampfhund.« »Sicher krank.« »Alt.« »Hunde dürfen hier gar nicht hinein.« (40)

Schließlich muss die Protagonistin den Hund nach draußen tragen, was sie endgültig als groteskes Gebilde zeigt, bei dem das Animalische gleichsam nach außen gekehrt ist:

Das Hundetragen war im Mittelalter eine Strafe [...] ein Äquivalent zur Schandmaske oder zur Sitte, den Ehebrecher nackt, den Ketzer mit einem Schild »Ketzer« um den Hals durch die Straßen zu führen. Das entscheidende war dabei, daß der Fürst auf allen Vieren laufen musste, während der Hund auf seinem Rücken saß. So weit, in der Tat, war ich noch nicht. Und es würde, das blieb zu hoffen, so weit auch nicht kommen. (41)

Vordergründig scheint diese Szene durchaus ironisch witzig zu sein, hintergründig offenbart sich jedoch, dass die enge bzw. nicht eindeutig geklärte Verbindung zu dem Hund ihre Identität als (Mit)›Mensch‹ zumindest gefühlt in Frage stellt. Entsprechend war die Bezeichnung als ›Tier‹ historisch stets geeignet, den Ausschluss von Menschen aus der Gemeinschaft zu markieren.⁶² Sichtbar wird hier auch die Scham über das eigene Sein, das nicht in eine reibungslose, un-sinnliche rationale Identität überführt werden kann. Gleichzeitig repräsentiert der Hund, dies werde ich im letzten Teil des Kapitels noch zeigen, hier einen berechtigten Zweifel, eine Reflexionsfähigkeit bzw. ein Gefühl, eine eigene Vitalität, die den ›Menschen‹ abhandengekommen ist. Auch der Protagonistin werde diese erst durch das Verhältnis zu ihrem Hund, der im Außen erscheint, bewusst. So steht er bei den Wasserspielen, einem ›Natur‹element, welches

62 Vgl. BODENBURG: 2012, 3II, 340 ff. Bodenburg zeichnet eine ähnliche Annäherung an den Hund und an das Animalische durch Ausstoß aus der Gesellschaft und Ächtung für die Figur David Lurie in Cotzees Roman *Schande* nach. Vgl. dazu ebd., 373 ff.

das Sprudeln in den Glasröhren kontrastiert, von allein wieder auf, was im Umkehrschluss die unwirtliche und einschläfernde Atmosphäre des Einkaufszentrums noch einmal ausweist (41). Der Umgang mit ›Natur‹-phänomenen im städtischen Raum sagt vor allem etwas über den ›Menschen‹ selbst aus. Diese ›Natur‹phänomene werden nur in einer domestizierten oder kraftlosen Form integriert und akzeptiert, die ihnen die Eigendynamik nimmt, ebenso wie die ›Menschen‹ hier gleichsam gezähmt sind. Gerade dadurch kommt das Begehren jedoch als sublimiert wieder zum Vorschein, beispielsweise im Zusammenhang mit dem Konsum, was – wie sich auch im Roman von Peter Høeg zeigte – zugleich Gefahr bedeutet: Indem der ›Mensch‹ sich über sein nun unbewusstes Begehren blind steuern lässt, verliert er sich selbst. Insgesamt erscheint der städtische Raum aus dieser Perspektive als lebloser und künstlicher Kultur- und Konsumraum, in den sowohl der ›Mensch‹ als auch die ›Natur‹phänomene eingeschlossen sind.

Von Beginn an bleibt daher ambivalent, welche Rolle der Hund für das Sozialleben und die zunehmende Animalisierung der Protagonistin eigentlich spielt. Er erweist sich an vielen Stellen als übermächtig und setzt damit das Scheitern der Protagonistin als souveränes Subjekt, das sich in den gesellschaftlichen Kontext einordnen kann, geradezu in Szene:

Der Hund kontrollierte mich. Er folgte mir aufdringlich mit dem Blick und betrachtete mich ganz offensichtlich als sein Eigentum. Er gab mir zu verstehen, wann er gestreichelt werden wollte, wann Futter angebracht war, wann ein Spaziergang anstand. Ich gehorchte. Der Hund blieb stets in meiner Nähe. Er schränkte meine Bewegungsfreiheit ein. Er trieb mich wie ein unausgelasteter Hütehund in eine Zimmerecke. Er umkreiste mich, wenn wir auf freiem Feld waren. Er stellte sich gelegentlich quer vor mich hin und verwehrte mir weiterzugehen. Er versuchte, mich zu dominieren. (37)

Der Gang ins Einkaufszentrum erweist sich als fataler Fehler, der sie dem Gespött ihrer Mitmenschen einmal mehr aussetzt und den Ausschluss, wie bereits dargestellt, spürbar macht. Weiterhin wird die Protagonistin mehrfach harsch kritisiert für ihr Verhalten gegenüber dem Hund, auf den sich die Aufmerksamkeit ihrer Mitmenschen richtet, während ihre eigene Situation diesen egal ist:

Man geriet immer wieder an Leute, die sich zu anderen Menschen eher rabiat, zu Tieren aber betont freundlich verhielten. Die deutlich machten, daß sie sich selbst auf die richtige Seite, die der Arglosigkeit, des Instinkts, der Schwäche geschlagen hatten, und die bei allen anderen Schuldgefühle provozierten. Da hier [beim Hundefriseur, D.L.] die Hunde im Mittelpunkt stehen sollten, moch-

te ein solches Benehmen angezeigt sein. Ich war mir nicht sicher. Eigentlich bildete ich mir ein, daß ich mir mit dem Hund bereits wesentlich mehr Mühe gegeben hatte, als meine Pflicht gewesen wäre. Mehr, als man, nüchtern betrachtet, von mir erwarten konnte. Mehr, als meine Verhältnisse mir erlaubten. (23)

Sichtbar wird hier eine sehr fundamentale Kritik an der Gesellschaft: Diese bringt emotionale Wärme und Fürsorge eher einer geschönten ›Natur‹ als einem ›Menschen‹ entgegen. Dies wirft noch einmal ein grelles Licht auf eine narzisstische ›Natur‹-liebe, die die ›Tiere‹ als Spiegel und Bestätigung des eigenen Selbst inszeniert und nutzt. Indem das ›Anderssein‹ der ›Natur‹ verdrängt bzw. überformt wird, gerät die menschliche Gemeinschaft selbst ins Wanken, weil ›Natur‹-phänomene dem ›Menschen‹ plötzlich näher sein können als die eigenen ›Artgenossen‹ – sofern sie die eigenen Normen und Werte bestätigen. Während die kultivierten Hunde als ›Menschenähnliche‹ in den kulturellen Raum integriert sind, wird die Protagonistin als wilder Störkörper und ›sozialer underdog‹ mehr und mehr aus diesem abgedrängt.⁶⁵ Verknüpfen lässt sich der zunehmende Ausschluss der Protagonistin daher auch mit dem Konzept des ›Homo sacer‹, wie es Agamben skizziert. Im Anschluss an Foucaults Überlegungen zum Rassismus sieht Agamben den ›Homo sacer‹, den nackten Menschen, als einen, der seines kulturell-politischen Daseins und seiner Bürgerrechte beraubt wird, also den Status als autonomes Subjekt und damit auch seine Würde verliert. Der ›Homo sacer‹ ist nicht identisch mit dem vorpolitischen Tier, er wird kulturell produziert, wenn ein Mensch bewusst aus dem Raum des Rechts und der Kultur ausgeschlossen wird und damit eine Zone der Ununterschiedenheit zwischen Mensch und Tier, Kultur und Natur entsteht. Das Herausfallen der Protagonistin aus der Gemeinschaft ist dabei allerdings kein offensichtlich gewaltsamer Prozess, wie er Gefangene der nationalsozialistischen Konzentrationslager, Versuchspersonen und Flüchtlinge betrifft, die Agamben als Beispiele für

65 Auch Römhild weist darauf hin, dass der Hund in der Literatur gerade ›sozialen underdogs‹, also Menschen in prekären Lebenssituationen, zugeordnet wird. Vgl. RÖMHILD: 2005, 302 f. Aufschlussreich ist eine Passage, in der die Nachbarin der Protagonistin davon erzählt, aus Versehen eine Dose Hundefutter gegessen zu haben, die ihr besser geschmeckt habe, als das anvisierte Pökelfleisch (65). Darin drückt sich die Qualität des Hundefutters, aber auch ihre eigene Armut aus, da sie die Dosen aufgrund ihrer zu schlechten Brille verwechselt hat, weil die Krankenkasse die notwendige Spezialanfertigung nicht zahlt. Es findet somit eine Vermischung und Entgrenzung nach beiden Seiten statt, indem das ›Tier‹ nach menschlicher Art verwöhnt, der ›Mensch‹ hingegen bestimmte Grundbedürfnisse nicht erfüllen kann.

›homines sacri‹ nennt.⁶⁴ Es ist eher ein schleichender Prozess, der sich nicht zuletzt aus den ›blinden Flecken‹ des Verhältnisses zum Animalischen ergibt, die die Spezifik der menschlichen Gemeinschaft in Frage stellen.

3.3. Scheinumwelten

Deutlich wurde im vorangegangenen Abschnitt, dass der städtische ›Mensch‹ zunehmend in ›Schein-umwelten‹ lebt, denen er sich blind anpasst und von denen er sich einschläfern lässt. Der Bezug zur Materie, zur Physis und zu ›echten‹ ›Natur‹phänomenen und ihrer Eigendynamik geht dabei zunehmend verloren. Dies zeigt sich auch, als die Protagonistin abends auf einer Parkbank sitzt:

Sobald die Dämmerung einsetzte, fühlte ich mich nicht mehr verpflichtet, auf den Rasen achtzugeben, den Hund von geometrisch angelegten Beeten oder von Passanten fernzuhalten. Etwas hatte sich abgeschliffen, vielleicht war ich noch gleichgültiger geworden, vielleicht war ich auch der Ansicht, daß, wenn schon nicht der Tag, so doch wenigstens die Nacht auf diesem Gelände dem Hund gehören sollte. (77)

Die Zeit der Dämmerung knüpft sowohl an die Romantik als auch die Melancholie und damit auch die Stadtbrache an. Sichtbar wird hier erneut ein Potenzial der Entgrenzung und Vermischung, indem das ›Anderer‹ in Gestalt des Hundes in den geordneten städtischen Raum einbricht und sich dort frei bewegen kann. Noch einmal zeigt sich die Sehnsucht der Protagonistin nach Transzendenz. Allerdings bleiben die Lebendigkeit und das Mythische der Umgebung, die sich auf dem Brachland zumindest poetisch erzeugen ließen, im städtischen Raum aus. Der Springbrunnen mit den steinernen Tierfiguren, die in einer Art Zauber zum Leben erwachen könnten, steht still da, und eine Art urbane Nixe wirkt unwirklich und real zugleich: »Ein kleines Mädchen in rosarotem Häkelbikini [...] hockte noch versunken da und schöpfte aus der hohlen Hand ins Leere.« (78). Das Mädchen assoziiert hier die Romantik, zeigt aber gleichzeitig die Einsamkeit und Verlassenheit eines vergessenen Kindes in der Stadt. Auch ein geheimnisvolles blaues Flackern, das den Raum zeichnet, rührt ausschließlich von den Fernsehbildschirmen her:

Hohlheit der Menschen – ich sah ihre Silhouetten, als wären es alles hohle Gestalten, Kokons, in deren Innerem sich denkwürdige Sachen abspielten, Sonnen-

64 Vgl. AGAMBEN: 2002, II ff., 135 ff., 163 ff.

untergänge an einem seltsam fernen Meer, das klatschend gegen die gewölbten Wände schlug, ein inwendiges Flackern, als liefen geheime Fernsehprogramme ab. Spielfilme, Nachrichtensendungen und lange Werbestreifen, die sich im Körper niederschlugen, ohne daß es außen direkt sichtbar wurde. [...] Neben der Bank verschwanden die Büsche in Formlosigkeit. In den Häuserblocks loderte es blau auf, ein kaltes Licht wie eine serielle Formation von Glühwürmchen. Auch in den Birkenstämmen glaubte ich ein Flackern wahrzunehmen, ein inneres Feuer, das jederzeit bereit war auszubrechen. (78)

Es zeigt sich, dass der romantische Schein, der sich im realen Raum nicht heraufbeschwören lässt, in die Landschaften der Medien ausgewandert ist. Dort sind ›Natur‹phänomene konsumierbar geworden, als standardisierte Traumbilder, die der Werbung entspringen. Poschmanns Text macht hier deutlich, dass dies das Eingeschlossensein des ›Menschen‹ in normierte Kulturwelten weiter vorantreibt. Eine subjektive Innerlichkeit, die in Korrespondenz mit Naturphänomenen tritt, und die in der Romantik als Freiraum imaginiert wurde, ist verlorengegangen.⁶⁵ Zwar waren auch die ›Natur‹bilder der Romantik kulturelle Konfigurationen; entscheidend war damals jedoch, dass sich der Gang in die ›Natur‹ mit der Kultivierung einer Gefühls- und Reflexionstätigkeit verband, die die moderne Medienwelt offenbar vollkommen ausschaltet.⁶⁶ Sie ersetzt damit eine real-physische, sinnhafte ›Natur‹ durch die Bildlichkeiten, die der Ökonomie und der Wirtschaft dienen.⁶⁷ Noch einmal scheint hier die Aushöhlung eines souveränen Subjekts durch die moderne Konsumgesellschaft deutlich auf: Dieses existiert nicht mehr in seiner, auch physischen, Eigenart, sondern erliegt vielmehr einer täuschenden Bilderwelt. Der Protagonistin ist es hingegen unmöglich, sich in diese Scheinwelt und ihre vermeintliche Sinnhaftigkeit hineinzubegeben. Sie wird damit zum grotesken Subjekt, das gleichzeitig die starken Normierungen sichtbar macht, denen die ›Natur‹- und ›Menschen‹bilder der dargestellten Gesellschaft unterliegen.

65 Vgl. dazu ZIMA: 2001, 2.

66 Hier lässt sich an Überlegungen von Eva Illouz anknüpfen, dass Gefühle, in diesem Fall die Liebe, sich gegenwärtig immer mehr mit ökonomischen Prozessen verknüpfen. Gerade für die Liebe ist das romantische Dispositiv von großer Bedeutung, das allerdings keine Philosophie mehr ist, sondern einer Ware gleicht. So können romantisch konnotierte Güter, wie beispielsweise der Sonnenuntergang, gekauft werden, um damit Momente der ›Liebe‹ herzustellen. Vgl. dazu ILLOUZ: 2003, 38 ff. u. 164 ff.

67 Insbesondere in der Werbung werden die Bildlichkeiten einer schönen ›Natur‹ vielfältig genutzt. Dies würde in Bezug auf den ›Natur‹diskurs der Gegenwart ein eigenes interessantes Untersuchungsfeld ausmachen.

Bei einem Spaziergang der Protagonistin mit dem Hund durch das Naturschutzgebiet wird dies besonders deutlich. Es sind die ehemaligen Rieselfelder, die dazu umgewandelt wurden. Der Name blieb dabei erhalten, so dass die Protagonistin nun damit »eine Vorstellung von Frische, Naherholung, Rasensprengern, sogar eine dezente Hintergrundmusik« verbindet »und keineswegs eine Abwasserverwertung, die die Ausscheidungen einer ganzen Stadt auf Obstplantagen und Gemüseäcker geleitet hatte« (29). An dieser Stelle werden zwei ›Natur‹-bilder ineinander geblendet, die zwar historisch, nicht aber in der Vorstellungswelt zusammengehören. Sowohl die Rieselfelder als Folgephänomen der Industrialisierung wie auch die, hier ironisch zugespitzte, Vorstellung von ›Natur‹ als Erholungsraum im Grünen, der ästhetisch-romantisierend betrachtet und dabei nahezu sakral überhöht wird, entstehen Ende des 19. Jahrhunderts.⁶⁸ Die Protagonistin zeigt damit ein paradoxes menschliches Verhältnis zu ›Natur‹ auf, das charakteristisch für das Bürgertum des 19. Jahrhunderts war, sich aber auch in der Gegenwart findet. Gerade die Distanz zu natürlichen Phänomenen, ihre Kontrolle und ökonomische Ausbeutung, bedingen die Möglichkeit und den Hang zu ihrer Verklärung.⁶⁹ Das Naturschutzgebiet wird vor diesem Hintergrund von der Protagonistin als ›Fälschung‹ entlarvt, da sie dessen oberflächlichen Schein durchschaut:

Aber ich wußte es besser, wußte um verschmutzte Flüssigkeiten, die über Dekaden hin magere Böden düngten [...] bis der Punkt erreicht war, an dem das System kippte und man sich gezwungen sah, die Berieselung einzustellen. Dann die opernhafte Umstürze der Landschaft, das Auffahren von Kulissen, Schwebebühnen, neuer Künstlichkeit. Mutterboden stürzte von Ladeflächen

68 Im 19. Jahrhundert entwickelte sich der Tourismus wesentlich weiter, auch weil sich durch neue Techniken, z.B. die Eisenbahn, bisher abgelegene Gebiete erschließen ließen. ›Natur‹-räume wurden damit auch praktisch zum Fluchtraum vor der Zivilisation, zum Ort der Erholung von der Müdigkeit und Überreizung in den Städten durch eine vermeintlich authentische ›Natur‹-erfahrung, die Frieden, Ganzheit, Ursprünglichkeit und Frieden gewährleisten sollte. Zugleich waren ›Natur‹-räume dadurch aber auch zunehmend kulturell durchsetzt, praktisch wie mental, indem das Bürgertum sie romantisch-ästhetisch überformte und innerhalb von bestimmten Sicht- und Verhaltensweisen konsumierte. Vgl. dazu MAURER: 2013, 91 ff., sowie OTT: 2013, 31 ff. Vgl. dazu auch LÖFGREN: 1986, 126 ff.

69 Davon geht auch Möller in seiner Studie zum Naturverhältnis der Gegenwart aus. Gerade die Tatsache, dass der Mensch die Gefahren und die Widerständigkeit der Natur vergessen hat, ermöglicht die neue Nähe zu ihr. Vgl. dazu MÖLLER: 2013, 14 f. Ebenso geht Körner davon aus, dass gerade das Gefühl der Entfremdung von Natur dazu beiträgt, die Kluft romantisch-phantasievoll zu überbrücken und die Tierliebe daher erst im 19. Jahrhundert in der Form entsteht, wie wir sie heute kennen (KÖRNER: 2017, 11).

[...]. Bestimmte Pflanzensorten setzen sich durch gegen umgeschichtete Erdmassen, gewannen ein Gelände, das hin und her wanderte, beladen mit Vergangenheit. Zu viele Eingriffe, zu viel Reibung, von allem zu viel. Rieselmüder, verfetteter, verseifter Boden. Die Wiederaufforstung scheiterte, fast alle neugepflanzten Bäume gingen sofort ein. Nur die Quecke hielt sich. Queckensteppe. Zweizahn-Schlammgewächse. Trockenrasen-Fragmente. [...] Im Boden befanden sich immer noch Schwermetalle und Dioxine. Das Naturschutzgebiet täuschte darüber hinweg, täuschte Intaktheit vor, wies Buschwerk auf, Baumbestand und unverbaute Areale. Alles in allem eine günstige Gegend für Hunde. (29 f.)

Sichtbar wird hier, dass die Zerstörung des ›Natur‹raumes nicht mehr rückgängig zu machen ist und dieser für ›Menschen‹ kaum mehr als lebenswerter Ort erscheint. Der Blick auf die vermeintlich schöne Landschaft versucht lediglich, darüber hinwegzutäuschen. Erreicht werden damit sowohl eine Bestätigung als auch die Kritik des ökologischen Paradigmas: Die Katastrophe der Umweltzerstörung und die ökonomische Ausbeutung der ›Natur‹ sind Tatsachen, die sich jedoch nicht durch oberflächliche Maßnahmen bewältigen lassen. Die Bilder der schönen ›Natur‹ werden hier in die kulturelle Sphäre verwiesen und mit der Ökonomie verschränkt – das Naturschutzgebiet und das angrenzende Gewerbegebiet gehen nahtlos ineinander über (31). Sie entsprechen den leicht konsumierbaren Bildern der Medien, die vom Blick auf die wirkliche Zerstörung abhalten oder, bei fortgeführtem Konsum, ein gutes Gewissen verschaffen. Diese Kritik findet sich, wie in der Einleitung skizziert, auch bei Timothy Morton.⁷⁰ Deutlich wird, dass auch ›ökologische Narrative‹ Teil der schönen, neuen Medienwelt sein können und nicht zwangsläufig zu wirklichen Veränderungen führen. Aus der kritischen Perspektive der Protagonistin präsentiert sich das ›Natur‹bild daher anders: Das Bild der schönen und ästhetischen Landschaft sieht sie als gleichsam unterwandert, durchkreuzt und gestrichen. So läuft durch die vermeintlich idyllische ›Natur‹ eine

oberirdisch verlegte[] Gasleitung, deren meterdicke Rohre ein Stück weit in Bodennähe verliefen, sich einmal zu einer Art Tordurchfahrt aufwarfen, ein absurdes Gebilde mitten im Niemandsland. (30)

Weiterhin führen Eisenbahnschienen durch das Gelände: »Luft um die Beifußgesellschaften, dünne Wolkenschicht, Dunst. Eine Bahnlinie führte hindurch, fügte etwas Metallisches hinzu.« (31 f.). Die Darstellung der einzelnen Elemente erinnert hier zwar an ein impressionistisches Gemälde,

⁷⁰ MORTON: 2016, 172 ff.

zugleich sind die Gleise aber mit der Industrie assoziiert.⁷¹ So sieht die Protagonistin kurz darauf einen vorüberratternden Güterzug und nimmt neben diesem die Abfälle wahr, aus den Fenstern geworfen, zurückbleibend als Spuren einer kurzen Passage. Als Folge dessen ergibt sich, dass sich dieser Raum weder als Landschaft noch als sinnvolle Umwelt erschließen lässt. Der ›Mensch‹ ist nicht in diesen Raum eingebunden, setzt sich nicht mehr wirklich mit ihm auseinander, sondern befindet sich nur auf einer flüchtigen Durchfahrt. So bemerkt die Protagonistin: »Hier war kein Ort des Bleibens, man wußte nicht, was man an diesem Ort sollte [...] alles, was einen Ort auszeichnete, fehlte hier.« (32). Verknüpfen lässt sich dies mit der Konzeption des Nicht-Orts, wie ihn Marc Augé definiert. Ein Ort ist für Augé durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet, eines eingeschriebenen und symbolisierten Sinns, der den Raum strukturiert und zulässt, dass in diesem sozialen Gefüge verankert werden und das Ich Identität gewinnen kann. Ein Nicht-Ort ist hingegen ein Ort, zu dem der Mensch keinen eigentlichen Bezug mehr herstellen kann, den er nicht selbst erkunden kann, entweder weil seine Bewegung durch deren Zweck und Hinweisschilder bereits vorgegeben ist oder auch, weil er nur medial präsentiert wird. Der Nicht-Ort ist somit abstrakt und zwingt das Ich insofern von sich selbst zu abstrahieren, als es selbst anonym wird und sich in eine Rolle und bestimmte Verhaltensweisen hineinbegibt. Es steht in einem Vertragsverhältnis zum Nicht-Ort, der Einsamkeit und Ähnlichkeit schafft statt besondere Relationen. Diese Orte vermehren sich in der »Übermoderne«, die sich für Augé durch ein Übermaß an Ereignissen – die nicht mehr in Sinnzusammenhänge gebracht und bewältigt werden können, an Raum – der Mensch wird durch die Medien und seine Technik zum Bewohner der gesamten Welt –, und des Ichs –, das zur maßgeblichen Deutungsinstanz wird, auszeichnet. Augé nennt als Beispiele Transiträume, aber auch Einkaufszentren.⁷² Als ein solcher Nicht-Ort, der von Bildlichkeiten und (falschen) Vorgaben überformt ist, zeigt sich hier auch das Naturschutzgebiet. Es ist damit kein Ort der Zu-

⁷¹ Der Impressionismus etablierte sich in einer Zeit der zunehmenden Urbanisierung und Technisierung. So finden sich beispielsweise bei Monet entsprechende Motive von Bahnhöfen. Poschmann nimmt somit hier deutlich Bezug auf neue Wahrnehmungsweisen des ausgehenden 19. Jahrhunderts und der beginnenden Moderne, die durch die Auflösung tradierter und als stabil empfundener Gefüge und Konstellationen gekennzeichnet ist.

⁷² Vgl. dazu AUGÉ: 2010.

flucht vor der Zivilisation mehr, vielmehr sind auch hier alle individuellen Sinngebungsprozesse und Bewegungen fundamental unterbrochen.⁷³ Kritisch reflektiert wird damit im Text der Übergang in eine medial geprägte, virtuelle Welt, die die Wirklichkeit umfassend vereinnahmt und die Bezüglichkeiten der ›Menschen‹ untereinander, aber auch zur realen Umgebung, zunehmend verloren gehen lässt.

Als besonders problematisch erscheint dies im Text, weil mit den sinnvollen Bezügen zur Umwelt auch der Selbstbezug und die souveräne Stellung des Subjekts verlorengehen. So löst sich der Betrachterstandpunkt bei den Spaziergängen zunehmend auf:

Ich schwitzte, ich ging noch schneller. Schwarzer Sommermittag. Drückende Luft, die eine Kuppel bildete. Pflanzengerüche, Schwüle. Gewittertierchen umflogen mich, sie setzten sich auf mein T-Shirt, vielleicht zog sie die Farbe an. [...] Etwas gerann, gelierte. Die Luft stand fest, und ich war eingezwängt in die heiße Masse. [...] Die Landschaft bemächtigte sich meiner. Sie durchdrang mich. Ich musste ihre kribbelnde Hitze atmen, ihren Heugeruch, den Staub, der mit jedem Schritt hochstieg. Meine Haut juckte, ich verscheuchte nochmals die Gewittertierchen, vergebens. Die Landschaft vereinnahmte alles. (33 f.)

Das Primat des menschlichen Blicks, der die ›Natur‹phänomene als Landschaft visuell ordnet und als Bild vor sich sieht, eine anthropozentrische Perspektive, wird hier zurückgenommen. Stattdessen stürzen die Sinnesindrücke regelrecht auf die Protagonistin ein, ihre Körpergrenzen werden besetzt, bedrängt und überschritten. Damit verkehrt sich das Verhältnis von ›Mensch‹ und ›Natur‹phänomenen, es ist nicht mehr der ›Mensch‹, der die ›Natur‹phänomene beherrschen und ordnen kann, vielmehr beherrschen diese ihn. Eine Orientierung im Raum geht dabei völlig verloren, was auch eine zweite Passage zeigt, die den Zustand der ersten noch steigert:

Die Luft zähflüssig und funkelnd wie Likör mit Beimengung von Blattgold. Die Straßen, die sonst stumpf dalagen und das Licht schluckten, reflektierten es

73 Die Inszenierung der Naturräume als Ort der Selbstfindung des Ich ist ebenfalls eng mit der bürgerlichen Naturauffassung verbunden. Der ästhetische Landschaftsraum löst Gefühle und Empfindungen aus, durch deren Reflexion sich der Mensch seiner selbst bewusst wird, Natur wird damit zum Spiegel des Ich. Dies lässt sich unter anderem in Goethes Roman *Die Leiden des jungen Werther* (1774) beobachten. Eine große Rolle spielen hier die Gedanken Rousseaus, dass der Mensch im Naturraum und in der Verbindung mit ihm zu einem durch die Zivilisation weniger entfremdeten Selbst findet und dieses entfalten kann. Zugleich sind allerdings auch vermeintlich in der Abgeschiedenheit praktizierte Naturverhältnisse immer von kulturellen und gesellschaftlichen Zusammenhängen geprägt. Vgl. hierzu u.a. MORTENSEN: 1993 und KITTEIN: 2009, 18 f.

jetzt. Sie spiegelten eine Sonne, die am Himmel schwarz war und auf der Straße weißlich waberte. Wir schwammen den Häuserblock entlang, ich geistesabwesend, der Hund auf meinen Fersen. [...] Das überhelle Licht ruinierte die Dinge, es löste die Konturen auf und mit ihnen jede Vorstellung davon, welchem Zweck etwas dienen mochte. Noch steckte mein Körper im Zwinger Erinnerung und erkannte alles aus Gewohnheit, er führte die üblichen Wendungen durch, betrat den Zebrastreifen, wich Wänden, Pfählen, Barrieren aus, vermied die Reibflächen der materiellen Welt. (50)

Das Bild erinnert an eine überbelichtete Fotografie, auf der nichts zu erkennen ist, das Visuelle löst sich in Lichteffekten auf.⁷⁴ Einzig das Gedächtnis des Körpers, der Bewegungsmuster gespeichert hat, ermöglicht noch die Fortbewegung. Die geistige Welt des ›Menschen‹ wird damit völlig bedeutungslos. Dieser erscheint hier gerade nicht mehr als souveränes Subjekt, das sich mit seiner ordnenden Vernunft gegen die Hitze, Halluzinationen und die Vereinnahmung durch die Umgebung behaupten kann. Zu verdanken ist dies zunächst der zerstörten Umgebung selbst, die keine sinnvollen ›Lesarten‹ mehr erlaubt. Der Raum im Umfeld der Stadt erscheint als Öde und Steppe, in dem Hitze und Licht gleichsam flirren und nur Wahngelbilde erzeugen können:

Hier war nichts. Das Gefühl, dieser Leere eine andere Leere bieten zu müssen. Die Leere dieses Geländes in mich hineinnehmen. Plätze voll heißen Windes, die einen Sog ausübten, Unruhe erzeugten. Hitze, die mich einstampfte. Mich mit dieser Unruhe verschmolz. (52)⁷⁵

Eine These gerade des frühen Ecocriticism ist es, dass die

gegenwärtige Umweltkrise nicht nur eine materielle Krise ist, sondern auch eine Krise des Denkens und der Imagination, deren Bewältigung davon abhängt, ob und wie das imaginativ-epistemologische Verhältnis zwischen menschlicher Kultur und Natur verändert wird.⁷⁶

Dies wird in Poschmanns Text noch einmal weiter gefasst und zugespitzt: In der physisch zerstörten, normierten und einseitigen Welt, die geschildert wird, in einer völlig beherrschten und ausgebeuteten ›Natur‹, ist es dem ›Menschen‹ nicht mehr möglich, Phantasie und Gestaltungsfreude zu

⁷⁴ Deutlich wird hier auch, dass Marion Poschmann intensiv mit Visualität und Gestaltung der Beleuchtungen arbeitet. Dem wäre ausführlicher nachzugehen.

⁷⁵ Angesichts der erneuten Hitzewelle im Sommer 2019 während der Fertigstellung der ersten Fassung dieses Manuskripts gewinnen diese Zeilen noch einmal eine zugespitzte Bedeutung.

⁷⁶ Vgl. GERSDORF u. MEYER: 2005, 13. Gersdorf und Meyer beziehen sich hier auf Lawrence Buell, einen Pionier des Ecocriticism.

entwickeln. Vielmehr sieht er sich einer äußeren und inneren Leere ausgesetzt. In diese Richtung argumentieren gegenwärtig auch Ansätze, die den ästhetischen Genuss von Natur als essentiell für den Menschen ansehen und gerade vor diesem Hintergrund die Umweltzerstörung problematisieren.⁷⁷ Dies zeigt, dass das Erleben von ›Natur‹räumen unmittelbar mit den Möglichkeiten der Ausbildung von kulturellen Konzeptionen und Phantasielandschaften verknüpft ist – verschwindet eine Vielfalt im Außen, so wird sie auch im Inneren des ›Menschen‹ selbst prekär.

Zugleich wird jedoch die Idee des souveränen Subjekts bei Poschmann auch von innen aufgelöst. So bemerkt sie in einem Interview mit Sarah Kirsch:

Ihr [gemeint ist Sarah Kirsch, D.L.] ›ich‹ ist sehr mutig, aber es bezieht auch immer Stellung, hat seinen Standpunkt und den Überblick wie hier in dieser weiten Landschaft. Mir ist das Ich problematisch. Es speist sich aus so vielem, ein festes Ich zu konzipieren ist mir fragwürdig. Ich ist für mich ein Konstrukt. Eine Rolle.⁷⁸

Eine solche Rolle kann die Protagonistin für sich zunehmend nicht mehr finden und ausfüllen, was allerdings auch die sinnvolle Konzeptualisierung des Raums unmöglich macht. So bemerkt Hallet, dass »jeder Akt der Raumkonstitution [...] zugleich auch ein Akt der Subjektconstitution« sei:

Im semiotischen Akt treten also Subjekt und interpretierte Objektwelt auseinander, das Individuum ist nicht mehr bloß ›im‹ Raum oder ein Körper im Raum (das auch, vor allem aus der Außenwahrnehmung), sondern der Raum wird zum Anderen, zum Gegenüber.⁷⁹

Diese souveräne Selbstbehauptung und eine eigenständige Lesart der Welt gelingen hier nicht mehr, bedingt durch die äußere Zerstörung, aber auch den inneren Zweifel der Protagonistin, die mehr und mehr einem Wahnsinn verfällt.⁸⁰ Ein Kulminationspunkt ist dabei eine Vision, in der ihr der Hund fremd gegenübertritt:

77 Vgl. dazu ausführlicher SEEL: 2001 und auch KEMPER: 2001, 87 ff.

78 Vgl. hierzu RADISCH: 2005.

79 HALLET: 2009, 87.

80 Auffällig ist in diesem Zusammenhang auch die Wortwahl im vorhergehenden Textzitat, in dem die Protagonistin bemerkt, dass sie schwimmt mit dem Hund auf den Fersen. Das Schwimmen sowie die Berührung mit Wasser sind bei Poschmann assoziiert mit der Auflösung von Identität (vgl. dazu weiter unten). Dies deutet sich hier in der fehlenden Souveränität gegenüber der Landschaft bereits an.

Der Hund brach zwischen hellbraunen Halmen hervor und blieb stehen. Wie ein Vorstehhund im Lauf angehalten, eine Pfote gehoben, wies er langgestreckt mit dem ganzen Körper in eine Richtung, die eine, in der man in Jagdsituationen das Wild zu finden pflegt. Er wies erstarrt und aufmerksam auf einen bestimmten Punkt hin, mich. Hitze ergoß sich aus großer Höhe. Das Gras um seine Pranken brannte. Der Hund stand unbewegt und ließ sich von den Flammen erfassen. Er funkelte im grellen Licht, er loderte. Die heiße Luft voller Irrsterne. Blanke Partikel wirbelten herab. Der Hund stand lakonisch in der Mitte, blähte die Nasenflügel und wartete. Gleißende Büsche und Sträucher scharften sich um ihn. Ich neigte mich unwillkürlich nach vorn, um den Köter zu mir hinzulocken, sachte, ein wenig hinterhältig, um womöglich selbst an seiner Zentralgewalt zu partizipieren, um ihn aus diesem Fluidum der Feuersbrunst herauszubekommen und ihn wieder zu einem normalen Hund zurückzustufen. Ein folgsamer, freundlicher, bescheidener Hund. Kein Hund, um den sich die Sträucher gruppieren, dem sich die Grashalme zuwandten, der sich im Gegenteil ihnen zuwandte und mit den Hinterläufen scharfte, der Erde aufwarf. Ich nahm den Hund an die Leine. Er zitterte immer noch. (32 f.)

Die Erscheinung des Hundes ist an dieser Stelle nicht eindeutig interpretierbar. Er wirkt zunächst als eine Art Höllenhund, als Dämon, was ihn zum Verbündeten der zerstörten und versteppten Landschaft und zum Teil einer übermächtigen ›Natur‹ machen würde. Der zentrale Punkt des Raumes ist nicht mehr das menschliche Subjekt, die Protagonistin, sondern der Hund, um den herum sich die Bildelemente, einschließlich der Protagonistin, gruppieren. Sie wird nun, in Stellvertretung der Menschheit, in diesem Bild zum gejagten Objekt, denn ein Vorstehhund zeigt bei einer Jagd den Ort der Beute an. Der Hund wird zum Mahnmal und Rächer, der drohend auf sie verweist. Sie versucht hier, sich dagegen zu wehren, indem sie ihn aus diesem Bild herauslockt und erneut unterwirft, was durch das pejorative Wort »Köter« ausgedrückt wird. Eine zweite Möglichkeit ist allerdings, dass der Hund hier, wie auch an anderen Stellen des Buches, die Protagonistin vor dem Verlorengehen schützt. Er fängt gleichsam ihren Blick, wird für sie zum Fixpunkt im Raum, zu einem Halt, den sie sonst nicht mehr findet. An literarische Traditionen anschließend zeigt er sich damit als letzter Freund des Menschen, der am Rande von Apokalypse und Wahnsinn steht.⁸¹ Als dritte Variante ist denkbar, dass sich erneut Assoziationsräume öffnen, die sich zum einen nicht festlegen lassen und zum zweiten gleich wieder verschließen. So könnte das Glänzen in der gleißenden Sonne auch sehr banal von dem Wollpullover mit glitzernden Metallfäden herrühren, in den die Protagonistin den

⁸¹ Vgl. dazu SCHNEIDER: 2015, 211 ff.

schwarzen Hund eingehüllt hat (29). Dieses Glänzen würde damit anzeigen, dass die Protagonistin die äußere Umgebung zunehmend verzerrt wahrnimmt und innere Empfindungen darauf projiziert. Deutlich wird somit, dass sich in der Wahrnehmung des ›Natur‹raums durch den ›Menschen‹ Unsicherheiten und Verschiebungen ergeben, dass ersterer nicht mehr geordnet und damit der eigenen Erkenntnis unterworfen werden kann. Auf der poetologischen Ebene betrifft dies auch die Leserin selbst, vor deren Augen die Landschaft ebenfalls nicht mehr als schlichter Hintergrund erscheint, sondern vielmehr als mit komplexen Konnotationen versehener Raum, der vielfältige Interpretationen zulässt. Zugleich weisen diese allerdings alle in eine Richtung: die Zerstörung, Entfremdung, Banalität und Machtlosigkeit des menschlichen Ichs. Dies bedeutet, dass die Räumlichkeit auf einer Metaebene durchaus noch als bedeutsames Bild erscheint. Löffler sieht die öde Landschaft an der Peripherie der Stadt auch als Bild für das Innere der Protagonistin: Sie spricht von der »gründige[n], schrundige[n] versiffte[n] Abfall- und Ruinenwelt des Stadtrandgebiets«, von einer »unwirtliche[n] Randzone«, die immer deutlicher lesbar werde »als Seelenlandschaft: Sie ist ein Inbild der Verstörung, der inneren Versteppung und Verödung der Protagonistin, sie illustriert ihr Abirren in die tiefste Menschenferne und Isolation.«⁸² Zu denken ist daher auch an eine korrespondierende Landschaft, wie sie Martin Seel definiert, die zwar mit dem Menschlichen in Beziehung tritt, aber keine positiven Lebensmöglichkeiten mehr offenbart.⁸³ Lesbar wird die Räumlichkeit damit vor allem als Warnung: Mit der Zerstörung lebendiger Zusammenhänge, einer schönen und korrespondierenden Landschaft, zu der er in Beziehung treten und in der er sich verorten kann und möchte, zerstört der

82 LÖFFLER: 2014a, 25.

83 Seel differenziert zwischen drei Typen des ästhetischen Bezugs zur Landschaft: einerseits der Kontemplation, die bei der reinen Wahrnehmung eines Gegenstands verweilt, andererseits einem Korrespondenzverhältnis zur Natur, das diese als lebensweltlichen Ereignisraum wahrnimmt, und schließlich der imaginativen Wahrnehmung, also eine Art Interaktion zwischen ›Natur‹ und Kunst als Über-Formung der Wahrnehmung. Im Naturschönen kommen diese drei Wahrnehmungsweisen zusammen. Die Korrespondenzlandschaft muss nicht zwangsläufig idyllisch und schön sein – wichtig ist, dass sie als übereinstimmend oder als Gegenwelt mit inneren Stimmungen oder Vorstellungen erfahren wird, in ihren Gestaltungen also im positiven oder negativen Sinne als ›Lebensraum‹, mit dem das Ich sich identifizieren kann oder der als hässlicher ›Lebensraum‹ Abwehr hervorruft. Vgl. dazu ausführlicher SEEL: 2001, 89 ff. Allerdings bin ich der Meinung, dass das Konzept der Landschaft bei Poschmann insofern grundsätzlich aufgelöst wird, als das Ich keinen Überblick mehr über die Räume gewinnen kann.

›Mensch‹ auch sich selbst. In solchen Räumen sind, um mit Donna Haraway zu sprechen, keine neuen Geschichten mehr auffindbar und erzählbar.

Auch mit ihrer Sehnsucht nach Transzendenz und einem tieferen Sinn, der sich in der Welt selbst offenbart, bleibt die Protagonistin letztlich allein. Dies zeigt sich, als ein Spiel mit dem Hund den Raum für kurze Zeit erneut belebt. Durch die Steinwürfe wirkt dieser plötzlich wie ein Versteck, was in ihr die Hoffnung weckt,

daß sich diese Landschaft endlich offenbarte, daß sie sich plötzlich öffnete wie ein Türchen im Adventskalender. Eine Landschaft, ungesättigt wie auf Fotografien, zu abgegrenzt, zu unverbunden, eine Landschaft, die den Betrachter immer außer sich ließ. Karge Gegend, aus der einige Stengel ragten, wo der Raum angefüllt wurde mit einem Flimmern der Luft, einer leichten Trübung. Für diese Trübung interessierte ich mich. Scheintüren, Schwüle. Als befände sich hinter der sichtbaren Landschaft noch eine andere. Eine, die mit Wissen zu tun hat, die nicht gesehen, nur gewußt werden kann, wie man auch die Vergänglichkeit, die Zeit nicht sieht, nur rekonstruiert aus Gedanken, aus Erinnerungen, weil sich etwas, was man kannte, verändert hat. Als befände sich hinter der sichtbaren diejenige Landschaft, um die es wirklich geht, auf die es eigentlich ankommt; ein Übermaß an Wissen, mit dem man nichts anfangen kann. (54)

Es sind nur noch Trübungen, undeutliche Flecken, die auf etwas Geheimnisvolles schließen lassen, auf eine Art metaphysischen Zusammenhang unter der Oberfläche, der jedoch verlorengegangen ist und auch keinen praktischen Nutzwert mehr hätte. Zugleich macht die Suche nach einem solchen Sinn – dies zeigt die zunehmend verzweifelte Suchbewegung der Protagonistin und dies zeigt sich auch in anderen Texten Poschmanns – einen wichtigen Teil des Menschseins aus.⁸⁴ An einer weiteren Stelle läuft die Protagonistin abends allein entlang einer »Schnellstraße im Bau« (84) auf den Horizont zu. Das Motiv des Horizonts ist ebenfalls eng verknüpft mit der Sehnsucht danach, das Gegebene zu überschreiten. So sieht Albrecht Koschorke in *Die Geschichte des Horizonts* eine »Öffnung des Horizonts« im Zusammenhang mit der Entstehung der bürgerlichen Gesellschaft und der Vorstellung einer stetig zum Besseren voranschreitenden Menschheitsgeschichte. In der Romantik verbindet sich das Motiv mit einer Sehnsucht nach Transzendenz und Unendlichkeit.⁸⁵ Beides bleibt bei Poschmann allerdings vage:

⁸⁴ Vgl. dazu ausführlicher LINKE: 2017a, 201.

⁸⁵ Vgl. dazu ausführlich KOSCHORKE: 1990, 218 ff.

In dieser Gegend war der Himmel unauffällig, die Bewölkung in der Regel schlicht und dünn. Keine dramatischen Ballungen, keine Barockeffekte mit Tiefenwirkung, Licht und Schatten und extremem Blau, keine grandiosen Auf-türmungen von Schwere und Schwerelosigkeit. [...] Ein weißgrauer Wolkenfilm hing so in der Luft, daß man ihn kaum wahrnahm, ihn für den üblichen Hintergrund hielt, den Himmel eben. Ich lief über groben Schotter [...]. Der Hund ein dunkler Punkt in der Weite, dem ich folgte, auf ein trübes Himmelsblau zu, das sich über dem Horizont verdünnte. (85)

Auf einen barocken Jenseitsglauben und die romantische Unendlichkeitssehnsucht, symbolisiert durch das Blau, wird hier zwar angespielt, für beides gibt es aber keine wirklichen Anhaltspunkte mehr. Der Bau der Schnellstraße, der sich im Zusammenhang mit technischen Utopien des Fortschritts lesen lässt, liegt in diesem Moment ebenfalls brach, die Protagonistin läuft offenbar in einem Niemandsland auf ein Nirgendwo zu.⁸⁶ Der Himmel verkommt an dieser Stelle zu einem Hintergrund ohne jegliches Potenzial. Das Bild scheint regelrecht zu verwischen und beliebig zu werden, was den fehlenden Sinnhorizont und die fehlende Zukunft eindrücklich in Szene setzt. Die Protagonistin wird zur einsamen und pessimistischen Wanderin in einer zerstörten und leeren Wirklichkeit, aus der sie keinen Ausweg mehr findet:

Ich wollte im Raum verlorengehen, wie das Licht darin verloren ging, eine Fata Morgana. Und doch wurden wir vorangeweht von diesem Licht, ich sah die Muskeln unter dem Fell des Hundes blau modelliert, sah die Glanzlichter darauf hüpfen, wenn er sich bewegte, wenn dieses dünne irrealer Licht ihn vorwärtsschob. Ich wollte weiter und weiter laufen, weg von etwas, hin zu etwas, quer durch die vernichtende Wirkung der Zeit, die vorn und hinten alles abbrach bis auf einen schmalen Grat. Ich wollte auf etwas zugehen, das mich nicht festlegte [...]. Ich lief lange ohne Pause, bis es dämmerte. Am Rand der Schotterpiste lagerte Baumaterial. Ich ließ mich auf einen Sandhaufen fallen. Warm strahlende Mulde, Abdruck meines Körpers. [...] Ich lag schräg, die Arme von mir gestreckt, ich wollte warten, bis sich die ersten Sterne zeigten. (85 f.)

Der Weg endet in einer banalen Sandgrube, und der Körper selbst wird in diesem Bild zur flüchtigen Erscheinung, der nur einen Abdruck hinterlässt. Der ›Mensch‹ zeigt sich damit als hohle Schale, eine leere Puppe und Marionette, die ihre Innerlichkeit und damit auch ihre individuellen Bezüge zur Welt verloren hat. Sowohl die praktische Umweltzerstörung als auch die Einbindung in die Medienwelt bedingen die Dekonstruktion

⁸⁶ Bezeichnend ist, dass die Protagonistin läuft, anstatt die Straße – wie vermutlich alle anderen – zum gegebenen Zeitpunkt zu befahren. Dies zeigt erneut, dass sie aus den Wahrnehmungs- und Lebenswelten anderer ›Menschen‹ herausfällt.

der eigenen Vorstellungs- und Sinnwelten, so dass sich die Protagonistin hier nur noch mit ihrer Endlichkeit und der Schwärze des Kosmos konfrontiert sieht.⁸⁷ Anders als ihre Mitmenschen ist die Protagonistin nicht in der Lage, diese Schwärze mit schönen Bildern und den neuen Sinnangeboten zu überblenden, vielmehr nimmt sie vor allem den Verlust der tradierten Sinngewebungen und Bezüge wahr. Auch hier zeigt sie sich als Melancholikerin, die dem Irdischen und Schweren verhaftet bleibt, das nicht mehr in Richtung eines tieferen Verstehens überwunden werden kann. Diese Unmöglichkeit, eine eigene Umwelt zu erschaffen, die Welt wieder lesbar und sinnvoll zu machen, löst eine tiefe Krise des menschlichen Subjekts aus, eine verzweifelte Suche nach sich selbst und einer Einheit mit der Welt, auf die ich im nächsten Abschnitt weiter eingehen will. Festhalten lässt sich zunächst, dass der Text den städtisch-kulturellen Raum als Welt darstellt, die zunehmend von medialen Bildlichkeiten und Normierungen, von reibungsloser Funktionalität und Konsum sowie von einer Vereinnahmung jeglicher Eigendynamik geprägt ist. Dies führt letztlich zu einer Oberflächlichkeit und Entfremdung, die als solche zunächst kaum wahrgenommen wird, die aber die tradierten Bezüglichkeiten des ›Menschen‹ langfristig fundamental transformiert. Es ist eine Welt, in der der ›Mensch‹ erstmals in seiner Geschichte das ›Andere‹ so vereinnahmt hat, das er fortan völlig auf sich selbst und die eigenen Sinnwelten zurückgeworfen bleibt – eine Welt ohne wirkliche Resonanz, die, wie Hartmut Rosa deutlich macht, ein gewisses Maß an Unverfügbarkeit voraussetzt.⁸⁸ Es ist eben diese Resonanz, ein neues Zusammenspiel mit ihrer Umgebung, das die Protagonistin ebenso verzweifelt wie vergeblich sucht.

Bei dieser Suche gleitet sie immer weiter in ihre depressiven Welten ab, was ihre zunehmende Machtlosigkeit gegenüber dem Hund zeigt. Als wichtiger Punkt erweist sich dabei, dass die Protagonistin selbst in den hierarchischen Konstellationen der sie umgebenden Gesellschaft denkt. Sie hat nach eigener Aussage »keine Kraft, ein anstrengendes Erziehungs-

87 Der Blick ins All ist ein wichtiges Motiv gerade in der beginnenden Neuzeit. Wurde zuvor die Erde als Mittelpunkt der Welt und gute Schöpfung Gottes vorgestellt, so geht diese Gewissheit mit den neuen naturwissenschaftlichen Erkenntnissen, beispielsweise von Johannes Kepler, nach und nach verloren. Der Mensch wird sich der ungeheuren Weite des Raums und seiner prekären Stellung darin bewusst. Vgl. dazu ausführlich HUNFELD: 2004, 38 ff. Der Sternenhimmel taucht als Motiv auch an anderen Stellen des Textes auf, vgl. dazu weiter unten.

88 Vgl. dazu ROSA: 2018, 50 f.

programm mit ihm [dem Hund, D.L.] zu absolvieren« (68 f.). Sie lässt ihn gewähren mit der Folge, dass er immer mächtiger wird und sie selbst in eine Lähmung verfällt: »Ich fühlte mich wie gelähmt, von einer seltsamen Apathie durchdrungen, die es mir unmöglich machte, mich für eine neue Rolle zusammenzureißen.« (47). Erneut lässt sich dabei auch an eine Depression denken, die die Protagonistin mehr und mehr im Griff hat. So bemerkt sie, dass der Hund im Aussehen einem Schakal ähnlich sei, und weckt damit die Assoziation von Anubis, dem ägyptischen Gott des Totenritus, der den Kopf eines Schakals hat. Der Hund fungiert in vielen Mythen als Schwellentier, das zwischen Göttern und Menschen stehen kann, aber auch als Geisterseher und als Mittler zwischen Leben und Tod bzw. als Wächter an der Schwelle zum Totenreich gilt.⁸⁹ Sieht man den Hund, wie auch die Protagonistin selbst, als böses und gefährliches Wesen, so scheint er die Auflösung von deren menschlicher Identität zu beschleunigen, sie gleichsam hinabzuziehen in den Morast und in die Dunkelheit, weg aus der hellen Welt ihrer Mitmenschen, indem er als Dämon immer mehr Macht über sie gewinnt. Ineinander geblendet werden dabei erneut eine real-physische Komponente, indem der Umgang mit dem Hund in den sozialen Räumlichkeiten als abweichendes Verhalten erkennbar wird, aber auch eine mentale Komponente, indem der Text auf den Ausschluss und die Problematik psychisch erkrankter ›Menschen‹ anspielt. So kommt auch Löffler zu dem Schluss:

Der Hund macht die Frau verrückt. Er funktioniert [...] als Katalysator für das Verelendungsprogramm der Frau, er führt sie in die eigenen inneren Abgründe, in die Randbezirke der Kontaktlosigkeit, des gesellschaftlichen Ausschlusses, des Wahns, des tödlichen Selbstverlustes. Vielleicht ist der Hund, wie ein Kritiker meint, tatsächlich ein Todesbote. Ein dämonisches Tier ist er jedenfalls.⁹⁰

Deutlich wird hier, dass ein ›Mensch‹ ohne funktionierendes Selbstkonzept und ohne eine von ihm selbst erschaffene Identität nur schwer existieren kann. Der ›Mensch‹, um es noch einmal mit Agamben zu sagen, ist »dasjenige Tier [...], das sich selbst als menschlich erkennen muß, um es

⁸⁹ Vgl. dazu RÖMHILD: 2005, 115, sowie ausführlich BECKMANN u. BECKMANN: 1994, 272 ff. Auch Poschmann selbst weist auf diese Funktion des Hundes als Seelenführer hin, der die Protagonistin immer weiter hinausführt, »ins Offene und Unbestimmte, in die Möglichkeiten ihrer Innenwelt. [...] Er erschließt der Frau Räume, die sie ohne den Hund nie betreten hätte.« (POSCHMANN: 2016b, 154).

⁹⁰ LÖFFLER: 2014a, 24 f.

zu sein.«⁹¹ Diese Selbstfindung wird allerdings dann erschwert, wenn sich Rollenbilder und Lebensmöglichkeiten innerhalb einer Gesellschaft verengen und das Abweichende per se aus dem kulturellen Rahmen ausgeschlossen wird. So zeigt sich die Anerkennung durch die anderen ›Menschen‹ als wichtiger Aspekt der eigenen humanen Identität. Im Falle der Gesellschaft, die Poschmann schildert, bemisst sich die Würde und Existenzberechtigung des ›Menschen‹ (und der anderen Lebewesen) offenbar ausschließlich an der Fähigkeit bestimmten Rollenerwartungen der Gesellschaft zu genügen, sich als tüchtig, beherrscht, repräsentabel und arbeitsam zu zeigen. Das Schicksal der Protagonistin macht deutlich, dass solche Konzepte in ihrer Ausgestaltung zu prüfen sind, vor allem im Hinblick darauf, was sie wie bewerten, wen sie ein- bzw. ausschließen und welche Vorstellungen von Menschsein sie kreieren. Explizit negiert und nicht ergriffen wird daher eine andere Möglichkeit, die im Text zumindest angelegt wird: das Zusammenspiel und eine kreative Auseinandersetzung mit dem Hund als Alternative zum Szenario der Vereinnahmung und Überblendung, die die ›Menschen‹ letztendlich selbst in einem narzisstischen Spiegelkabinett einschließt. Ein solches schildert Donna Haraway, die auch betont, dass ›Mensch‹ und Hund sich im Sinne einer Co-Evolution gegenseitig hervorbringen.⁹² Bei näherem Hinsehen zeigt sich eine mögliche zweite Lesart in Bezug auf den Hund, nämlich, dass dieser die Protagonistin schützt und damit tatsächlich ein ›himmlischer Helfer‹ ist, der ihr den Weg in den Tod und in die Auflösung zunächst versperrt. Er zwingt sie zum Spaziergehen und ermuntert sie, als sie in der Öde außerhalb der Stadt verlorenzugehen droht, zum Spiel. An einer weiteren Stelle am Ende des Buches scheint er auch die Geister zu vertreiben, die die Protagonistin sieht (93 f.). Viel spricht dafür, dass er über das Leben der Protagonistin wacht:

Mein bisheriges Leben kam mir erschreckend vorläufig vor, ein einziges Warten darauf, daß das wirkliche Leben endlich begann. [...] Abgeschiedenheit. Und dann. Begänne es. Ich arbeitete an dieser Abgeschiedenheit. Ich arbeitete nicht konsequent genug daran, der Hund behinderte mich. [...] Vom Schlafzimmer aus beobachtete mich der Hund. Er konnte mich nicht sehen, aber ich hörte, daß er still geworden war und lauschte. Auch ich war ganz still. Als könnte ich ihm dadurch etwas verheimlichen. Ich nahm den Glanz der Fensterscheibe wahr und hörte, wie ich langsam atmete. Sofort hielt ich den Atem

91 AGAMBEN: 2003, 36.

92 Vgl. dazu HARAWAY: 2016, 122 ff.

an; als müßte ich mich nicht nur vor dem Hund, sondern auch vor mir selbst verbergen. Was wußte er von mir? Was wollte er? Wohin versuchte er mich zu bringen? Manchmal streifte mich eine Ahnung, wozu ich fähig sein könnte. Vereinsamen. Arm werden. Auslöschen. Die Luft fuhr in mich ein. (70 ff.)

Der Hund wird auch zum letzten Freund an einer Stelle, an der die menschliche Gemeinschaft versagt. Dies ist ein tradierter Topos, interessant wäre an dieser Stelle beispielsweise der Vergleich mit Marlen Haushofers Text *Die Wand*, in dem der Hund Luchs zum Begleiter und Beschützer der nach einer atomaren und zivilisatorischen Katastrophe einsam zurückgebliebenen Protagonistin wird.⁹³ Bei Poschmann steht er für eine Vitalität und Lebensfreude, die der Gesellschaft und auch der Protagonistin selbst abhanden gekommen sind. Allerdings lehnt sie diese, ebenso wie den Kontakt zu ihren Mitmenschen, den der Hund potenziell ebenfalls ermöglicht, sehr bewusst ab.⁹⁴ Sie empfindet den Hund auch deshalb als Zumutung, weil er ihre Lethargie stört und ihr Verhalten, dass das Mitläufertum durch Passivität ersetzt, in Frage stellt. So ruft sein Blick eine tiefe Unsicherheit bei ihr hervor:

Überall in den Stauden, im Glanz auf den Blättern, im hohen Gras sah ich seine Augen, die auf mir ruhten, die jede meiner Bewegungen verfolgten. Sie musterten mich durchdringend, kritisch, wie mir schien. Mir war der Hund ein einziges Rätsel geblieben. Manchmal beschlich mich der Eindruck, daß er alles von mir wußte, ich von ihm hingegen nichts. [...] Ihm gefiel nicht, daß ich langsamer war als er, daß ich nicht mit ihm rannte und ihm keine anspruchsvollen Aufgaben stellte. Er duldete das, er nahm mich in Kauf, aber er fand mich verbesserungsfähig. Er schien darauf zu harren, daß ich etwas begriff, von dem ich nicht wußte, was das sein sollte. (53 f.)

Inszeniert wird hier der Topos des Blicks des Tiers, der zum Medium der Selbstreflexion wird. Berger führt aus, dass das Tier den Menschen »über einen schmalen Abgrund des Nicht-Verstehens hinweg«⁹⁵ beobachtet und dabei eine eigene Perspektive des Wissens produziert. Da dieses ›Wissen‹ des Tiers nicht versprachlicht werden kann, verbleibt es im Verborgenen und in der Imagination, was im Blick des Tiers zurückschaut, ist immer Sache des Menschen:

⁹³ Vgl. dazu auch HERBRECHTER: 2014, 52 f.

⁹⁴ So bemerkt auch Leutner, dass die Protagonistin nach dem Tod der Mutter selbst »[...] fast untot am Stadtrand weiterzuleben [scheint], unfähig, mit der Herausforderung fertig zu werden, die ein lebendiges Wesen wie ein zugelaufener Hund darstellt.« (LEUTNER: 2014, 69).

⁹⁵ BERGER: 2003, 14.

Im Blick auf das Tier fragt der Mensch nach sich selbst. Er kann sich durch den Blick auf das Tier oder im Blick des Tiers sowohl in seinem Selbstverständnis hinterfragt als auch bestätigt sehen.⁹⁶

Gerade der Blick des Hundes wird dabei vielfach inszeniert als Bestätigung des souveränen menschlichen Selbst. Im Gegensatz zum Affen, der den Zweifel des Menschen an sich selbst wecke, fungiere der Hund, so Neumann, »als unbestechlicher Bewahrer des mit sich einigen, wissen- den wie erkennenden menschlichen Selbst«. ⁹⁷ Auch an dieser Stelle versteht Poschmanns Text ein tradiertes Konzept mit einer neuen Ambivalenz – der Hund ist das Lebewesen, welches die Protagonistin in ihrer Not noch sieht und begleitet: der letzte verbliebene Freund, der sie in ihrem abweichenden Weg unterstützen kann und ihr Alternativen anbietet. So könnte sie mit seiner Hilfe nicht zuletzt die trostlos gewordene Landschaft neu erkunden. Zugleich ist aber der Protagonistin die Handlungskraft des ›Tiers‹, wie auch ihren Mitmenschen, zutiefst unheimlich. Zwar kann sie sich in dessen Augen selbst wahrnehmen: allerdings nicht mehr als souverän, sondern nur noch als verunsichertes und unzulängliches Wesen, das keine stabilen Positionen mehr einnehmen kann und sich selbst zunehmend nicht mehr kennt. Ein hierarchisches Verhältnis und ein dualistisches Machtdenken bleibt damit grundsätzlich bestehen und kann nicht zugunsten eines neuen Zusammenspiels aufgelöst werden.

Deutlich wird damit die Problematik im Umgang mit dem ›Tier‹: Das Konzept der Aufklärung, dieses vernünftig zu beherrschen, scheint in der Gegenwart, die Poschmann schildert, nicht nur fest verankert, sondern noch gesteigert in Richtung einer vollkommenen Vereinnahmung. Auch in der kritischen Abweichung von diesem Szenario, das die Protagonistin verkörpert, ergeben sich keine neuen, alternativen Spielräume. Dies ist möglicherweise auf einen Mangel an Phantasie, aber auch darauf zurückzuführen, dass solche von der Gesellschaft nicht wirklich akzeptiert würden. Diese gibt auch in der Gegenwart die Richtlinien des ›Mensch‹-›Tier‹-Verhältnisses eindeutig vorgibt. Die Möglichkeit eines neuen ›Natur‹-verhältnisses, in dem der ›Mensch‹ zwar nicht mehr als Souverän, aber mit einem anderen, nicht-menschlichen Akteur als ›Mitspieler‹ auf Augenhöhe erscheint, wird damit in Poschmanns Text nicht ausgelotet. Es ergibt

96 BODENBURG: 2012, 221 ff., hier: 221 f.

97 NEUMANN: 1996, 99 ff., hier 99. So ist der Hund auch oftmals als einziger in der Lage, seinen Herrn wiederzuerkennen, beispielsweise der Hund Argus in der Sage von Odysseus. Vgl. dazu auch SCHNEIDER: 2007, 4 ff.

sich hier kein neues humanes Selbstbewusstsein durch die Auseinandersetzung mit dem Animalischen im Sinne einer dynamischen Subjektivität, wie sie Zima vorsieht, oder posthumanistischer Szenarien. Vielmehr erscheint der Verlust einer klaren Subjektposition als großes Problem. Zugleich werden in Bezug auf das soziale Zusammenspiel mit ›Natur‹-phänomenen tradierte dualistische Grenzziehungen problematisiert bzw. neu gezogen. So zeigt sich der kulturelle Raum nicht mehr zwangsläufig als menschliche Gemeinschaft, aus der nicht-humane Lebewesen ausgeschlossen bleiben. Vielmehr können verschiedene Lebewesen eingeschlossen werden, allerdings zu den gleichen Bedingungen: Sie müssen einer repräsentablen Funktionalität, die die allgemeine Ordnung nicht stört, genügen. Dies bedingt eine neue Gefahr für ›Menschen‹, die hiervon abweichen und sich, wie die Protagonistin, plötzlich im Außen wiederfinden. Deutlich wird damit, dass eine unkritische ›Eingemeindung‹ von ›Natur‹-phänomenen, die das Anderssein der verschiedenen Spezies nicht reflektiert und bewusst neue Formen eines sinnvollen Zusammenspiels entwirft, für beide Seiten höchst problematisch ist.

3.4 Versuch von Einbettung, Annäherung und Selbstverlust

Neben der kritischen Betrachtung der Scheinumwelten zeigt sich im Text auch eine tiefe Sehnsucht, die Entfremdung gegenüber der eigenen Umwelt aufzuheben und sich wieder in diese zu integrieren. Dabei wird auf das Konzept der ›Heimat‹ angespielt, das Ende des 19. Jahrhunderts aufkommt. Ein zentraler Aspekt von ›Heimat‹ ist, dass diese als ein geordneter Raum imaginiert wird, in dem sich Kultur und ›Natur‹ harmonisch verbinden, vor allem, da Kultur selbst als eine Art natürlich gewachsene und damit auch fortdauernde Struktur erscheint. Das Heimatkonzept ist mit neuen Vorstellungen von ›Natur‹ insofern eng verbunden, als es nach Ablösung idealistischer und naturphilosophischer Konzepte auch die physische Einbindung des ›Menschen‹ in einen real vorhandenen ›Natur‹-Kultur-Raum betont. Diese Veränderung ist nicht zuletzt der Veröffentlichung der Theorien Darwins zu verdanken. So ist auffällig, dass Umweltbegriff, Heimatgedanke und auch vitalistische Konzepte, die den Menschen stärker als eingebundenes körperliches Wesen denken, zur gleichen Zeit entstehen. Der heimatliche Raum, mit dem sich Traditionen, Wertungen etc. verknüpfen, wirkt für das Ich im besten Falle identitätsstiftend und erscheint als ein mit Sinn erfüllter Raum, in den das Ich

selbstverständlich eingebunden ist. Es handele sich hierbei, so Peter Blickle, um ein Konzept zwischen dem Privaten und dem Öffentlichen, die Idee einer verräumlichten Innerlichkeit, indem das Ich sich in ein Größeres einordnen kann und damit Isolation und Entfremdung überwindet.⁹⁸ Auch diese Art eines sinnvollen Eingebundenseins ist in Poschmanns Text nicht mehr möglich. Als die Protagonistin aus der heißen Steppe wieder in den Schatten kommt, entstehen zwar neue Bilder, aber der Weg wird schmal und geht schließlich ganz verloren:

Wegesverlorenheit, Gottesvergeß. Die stacheligen Kugeln der Filzklette hakten sich an meinen Hosenbeinen fest. Grüne Widerhaken. Über und über. [...] Auf holprigem Boden stolperte ich in schattenfarbene Herzblätter, trat auf violettlippige Blüten, brach weich behaarte, widerlich riechende Stengel ab. Schwarzer Gottesvergeß, auch Langzahnige Schwarznessel, hilfreich bei Nervenleiden, Depressionen, Hysterie. Hilfreich bei Reisekrankheit, Übelkeit. Ich zupfte eine Blüte ab, saugte den Nektartropfen aus, wie ich es als Kind gemacht hatte, hastete hinter dem Hund über Ödland und Grasbuckel weiter. (59 f.)

Die Pflanze mit dem Namen Gottesvergeß und ihre schattenfarbenen Herzblätter legen hier eine symbolische Ebene nahe, die auf Gefühlswelten der Protagonistin verweist. Der Gottesvergeß lässt an ihre metaphysische Sehnsucht und Orientierungslosigkeit denken, als Nessel ist die Pflanze mit Schmerz und Leid assoziiert. Zudem wird der Gottesvergeß als Heilpflanze mit psychischen Leiden verknüpft, die weiblich kodiert sind.⁹⁹ Besonders auffällig sind allerdings die kurz darauf erwähnten Herkulesstauden, die die Protagonistin »weit überragten. [...] Ich sah sie von unten, wie sie alles beherrschten.« (60). Durch das Größenverhältnis wird eine Perspektive inszeniert, in der die Protagonistin kindlich verloren wirkt. Auch kommen die Herkulesstauden, wie die Mutter der Protagonistin, aus Osteuropa. Sie erinnern die Protagonistin an die fundamentale Einsamkeit und Fremdheit der Mutter in ihrer neuen Umgebung, die auch

⁹⁸ BLICKLE: 2002, 66. Vgl. hierzu ausführlicher auch BOA u. PALFREYMAN: 2000, 23 ff. Auf das Konzept der ›Heimat‹, das seine Anfänge bereits in der Romantik hat, sich aber Ende des 19. Jahrhunderts durch die Heimatbewegung besonders ausprägt und etabliert, wäre hier ausführlicher einzugehen. Die Zusammenhänge, die die Verknüpfung von ›Natur‹- und anthropologischen Konzeptionen verdeutlichen, werden in der Sekundärliteratur bisher nicht beachtet.

⁹⁹ Der Gottesvergeß, auch Schwarznessel genannt, ähnelt vom Aussehen her der Taubnessel. Auch diese Pflanze wächst an Zäunen, Wegen und auf Schuttplätzen, also an den abgelegenen Orten, die die Protagonistin immer wieder aufsucht. Vgl. dazu »Schwarznessel«, o.J.

ihr eigenes Leben geprägt hat (46, 61 f.). Die Herkulesstauden zeigen als Pflanzen daher Entwurzelung und veränderte Umgebungen an:

Auf dieses flache Gelände konnte ein Mensch die Keime gebracht haben: vielleicht mit einem Weihnachtsgesteck, das man auf die wilde Kippe geworfen hatte. Gefährlich ist der Saft der Pflanze, es genügt, die Blätter zu streifen. Auf der Haut löst er bei Sonneneinstrahlung phototoxische Reaktionen aus. [...] Pflanzen, an denen jetzt Kindheitserinnerungen hafteten wie früher am Apfelbaum, eingeführte Pflanzen, zu denen man ein eingeführtes Verhältnis hatte, sentimental, aber traditionslos, also voller Emotionen, die sich schwer benennen ließen. Nichts von Heimat, Ernte, Einmachzeit, großmütterlichem Obstkuchen, nichts dergleichen, statt dessen eine bestimmte Feuchtigkeit, ein Geruch, eine eigenartige Ehrfurcht vor einer Erscheinung, die die visuelle Erinnerung ganzer Jahrzehnte prägte, ähnlich wie Parkhäuser, Plastik, Autowaschanlagen. (60 f.)

Für Stabilität, Tradition und kulturelle Ordnungen, die sich mit dem Konzept der Heimat verbinden, steht hier der Apfelbaum.¹⁰⁰ Demgegenüber ist der Bezug zu den Herkulesstauden zwar ebenfalls mit Emotionen behaftet, die aber diffus und individuell sind. So wird der Leserin bewusst, dass sie die Erfahrungen der Protagonistin und auch deren Wissen über die Pflanzen nicht teilt, sich also kein gemeinsamer kultureller Denkraum mehr ergibt. Mit diesem Effekt arbeitet Marion Poschmann nach eigener Auskunft sehr bewusst:

Jedes Wort bringt, als begriffliches, aber auch schon seine spezielle Aura, den historischen und literarischen Kontext mit. Zum Wolf oder zum Wellensittich bildet der deutsche Staatsbürger in der Regel eine klare innere Haltung aus, die Farbe Rot wirkt in eindeutiger Weise auf Bewußtsein und Unterbewußtsein, Linden oder Eichen haben einen starken Nostalgiewert [...]. Bei Verfremdungseffekten kann man sich als Poet also darauf stützen, daß es einen kulturellen Hintergrund gibt, aufgrund dessen der Leser den Effekt auch als solchen erkennt. Interessant wird es, wenn dieser Hintergrund fehlt.¹⁰¹

Die Herkulesstauden eröffnen sowohl auf einer realen als auch auf einer symbolischen als auch auf der poetologischen Ebene die Möglichkeit, Entfremdung darzustellen. Als eingeschleppte und giftige Pflanzen weisen sie auf die Zerstörung von ökologischen Zusammenhängen hin, die sich auf

¹⁰⁰ Auch Josefine Klougart sieht den Apfelbaum als Phänomen, das für eine tradierte und allen ›Menschen‹ gemeinsame ›Natur‹erfahrung aus der Kindheit steht. Diese ›Verbindlichkeit‹ ist natürlich zu hinterfragen, vgl. dazu das Kapitel zu Josefine Klougart. Poschmann verdeutlicht daher hier, dass es sich eben um ein Motiv handelt, das wieder verwischt wird bzw. in der Gegenwart anderen und neuen ›Natur‹erfahrungen weicht.

¹⁰¹ POSCHMANN: 2016a, 15 f.

die mentalen Sinnzusammenhänge und menschliche Gefühlswelten auswirken. So sagt die Autorin selbst:

Eine neue Spezies siedelt sich vorzugsweise in einem gestörten Umfeld an. [...] Störungen im ökologischen Gleichgewicht gehen mit Störungen im Gefühls-haushalt einher.¹⁰²

Der Raum, den der Text hier konzipiert, wird damit zu einem innerlichen und äußerlichen Raum zugleich: Er wirkt symbolisch als Denkraum und zugleich als real physischer Raum, in den die Protagonistin eingebunden ist. Die Verwobenheit von ›Natur‹ und kulturellen Deutungen, die das Heimatkonzept impliziert, wird damit beibehalten, aber auch unterlaufen: Es ist kein idyllischer Raum mehr, den das Ich findet, sondern vielmehr ein Raum der Bewusstwerdung, in dem es die eigene Hilflosigkeit, den Verlust von Identität und Geborgenheit wahrnimmt. Deutlich wird hier erneut die Infragestellung von Gemeinschaften, indem sich durch Migrationsbewegungen – sei es durch ›Menschen‹ oder ›Natur‹phänomene – Umgebungen so verändern, dass geteilte kulturelle Konzeptualisierungen nicht mehr tragfähig sind und neu entworfen werden müssen. Durch eine globale Beweglichkeit verringert sich die Verortung in einem konkreten Raum und damit verringern sich auch die Möglichkeiten, diesen langfristig gemeinsam zu bewohnen und zu gestalten.¹⁰³ Marion Poschmann macht jedoch auch auf das Potenzial solcher Störungen aufmerksam. Da ›Natur‹, anders als im Heimatkonzept gedacht, nicht statisch ist, müssen sich auch die Bilder von ihr verändern. Insofern evozieren Fremdheiten ihrer Ansicht nach neue Naturbilder und Sinnräume, die neue Dinge zeigen können.¹⁰⁴ Die Protagonistin selbst sieht jedoch auch an dieser Stelle ausschließlich die negative Seite dieser Entwick-

¹⁰² Ebd., 16.

¹⁰³ Dies lässt sich verbinden mit dem Konzept der Resonanz von Hartmut Rosa. Er sieht Heimat als Begriff, der etwas immer schon Verlorenes bezeichnet, darin aber eine spezifische Form der Bezugnahme auf einen Weltausschnitt ausdrückt: »Als Heimat bezeichnen wir das Resonanzverhältnis zu einem unveränderten Stück Welt – klassischerweise einem Ort, an dem *die Dinge zu uns sprechen*, uns *etwas sagen*: der Baum, der Bach, das Haus – oder auch: die Tankstelle, der Fabrikschornstein und das Fast-food-Restaurant. Sie sprechen deshalb, weil sie Resonanzen in unserer je eigenen biographischen Erinnerung und zu denjenigen Menschen, mit denen uns eine gemeinsame Geschichte verbindet, auslösen.« (ROSA: 2019 [2016], 602 f, hier: 602). Diese Form der Einbindung ist im Text von Poschmann verlorengegangen, so dass dieser Text eine fundamentale Einsamkeit des menschlichen Subjekts gestaltet.

¹⁰⁴ Vgl. POSCHMANN: 2016a, 16.

lung. Sie sehnt sich in romantischer, aber auch kindlicher Weise nach einer Einheit mit der Welt und einer Geborgenheit zurück, die eine Utopie ist – dies nicht zuletzt deshalb, weil der erwachsene ›Mensch‹ gezwungen ist, selbst Stellung zu beziehen, seine eigenen Konzeptionen zu entwerfen und die Welt diesen entsprechend zu gestalten.

Die Sehnsucht nach einer tiefen Verbundenheit, nach einem Aufgehen im Anderen, zeigt sich auch im Spiel mit vitalistischen Konzeptionen. Die Protagonistin badet in der Folge in einem Teich, der auf den ersten Blick wenig einladend wirkt: »Schwarzes stinkendes Wasser.« (62). Der Teich kann durch seine untergründliche Tiefe, die nach antiker mythologischer Vorstellung in Verbindung mit dem Erdinneren und dem Totenreich steht, mit Gefahr und Tod, aber auch mit Unendlichkeit in Verbindung gebracht werden.¹⁰⁵ Poschmann selbst sieht ihn als einen Ort der Durchlässigkeiten, der Verbindungen zu tieferen Schichten des Ichs zulässt und zugleich mit dessen Auflösung assoziiert ist:

Je nach Lichteinfall ist Wasser abweisend, ist es reine Oberfläche, spiegelt so sehr, daß es selbst hinter den Bildern, die es zeigt, verborgen bleibt. Es verschwindet hinter den irrealen Dingen, dem Widerschein, den Täuschungen und deren Glitzern, Manchmal wird es ganz durchsichtig (verschwindet auf andere Art) und gibt den Blick in die Tiefe frei. Das Wort »Seele« hat sich aus dem urgermanischen *saiwalo entwickelt und bedeutet ursprünglich »die vom See stammende, zum See Gehörige«; eine Ableitung von See als dem Aufenthaltsort der Seelen der Ungeborenen und der Toten.¹⁰⁶

Das Bad im Teich lässt sich mit vitalistischen Konzeptionen assoziieren, die die ›Natur‹ als Gesamtzusammenhang des Lebens sehen, der Werden und Vergehen gleichermaßen umfasst. Dieser wird einerseits als übermächtig und bedrohlich empfunden und erscheint als Gefahr für das Individuum, das sich selbst und die eigene Lebensdauer darin nicht behaupten kann. Andererseits zeigt sich hier eine Faszination, eine Sehnsucht nach der Auflösung des eigenen, entfremdeten Selbst, um dieses wieder in einem größeren Zusammenhang aufgehen zu lassen und mit seinem Ursprung zu verbinden.¹⁰⁷ Während der Hund beim Bad im Teich

¹⁰⁵ SCHUSTER: 2012.

¹⁰⁶ POSCHMANN: 2009, 61.

¹⁰⁷ Vgl. dazu ausführlich HALSE: 2013, 206 ff. Vgl. auch LINKE: 2017b. Diesen Verknüpfungen mit den Konzepten von ›Natur‹ und Leben des 19. Jahrhunderts wäre ausführlicher nachzugehen. Deutlich wird auch ein enger Zusammenhang zwischen dem Heimatkonzept und lebensphilosophischen Vorstellungen. So wird auch der heimatliche Raum als natürlich gewachsener Gesamtzusammenhang gesehen, in dem sich das

auf die materielle Ebene, in Form eines Stöckchens, das auf dem Wasser schaukelt, konzentriert bleibt, fließen für die Protagonistin die verschiedenen Bild- und Wahrnehmungsebenen ineinander:

Durch Wälder schwimmen. In die Spiegelung eintauchen, in das Grün und Blau des Buschwerks. Strömendes Laub, wirbelnde Zweige. Mein Kopf abgerückt, leicht geworden, schwamm, er tat es von selbst. Blätter streiften ihn, Entenflaum trudelte, Blütenstaub trieb auf der gleißenden Masse. Holz, funken-schlagend. Eine metallische Schicht hielt die gewichtslosen Bilder der Dinge fest, blieb durchlässig für phlegmatische Bewegung in der Tiefe. Ich schwamm langsam, ich sah mein Gesicht versilbert, leicht verzogen, ich wusste nicht, wo ich hindurchschwamm, durch Seerosen, Wasserpest, Eppich, ich schwamm durch bewachsene Berge, durch Felsen, Steinbrüche, durch einen Tiefenraum, der etwas war wie unendliche Geduld. Für diesen Augenblick war ich nicht zornig. Zorn wurde vom Wasser verschlungen. Der Teich nährte sich von menschlichem Gefühl, er löschte es aus. (62 f.)

Die Protagonistin scheint hier ganz in den ›Natur‹raum hineinzufallen, sie erlebt Geborgenheit und innere Ruhe, allerdings um den Preis, dass sie selbst ihre feste Kontur vollkommen verliert und auch eine Ordnung der Welt vollkommen verschwimmt. Dies zeigt sich darin, dass sie, die sich botanisch gut auskennt, nicht mehr weiß, wie die Pflanzen heißen, die sich zudem mit anderen Elementen der Landschaft mischen. Das Bad im Teich ähnelt auch dem Eintauchen in eine Traumwelt, die das Ich kurzzeitig aus seiner Entfremdung in der Gegenwart befreit. Zu denken ist daher auch an psychoanalytische Ansätze und an Julia Kristevas Überlegungen zur mütterlichen Chora. Die Chora stellt für Kristeva einen ungeordneten und undifferenzierten Raum ohne feste Sinnbezüge dar, aus dem das Ich sich lösen muss, um in die helle Welt des Tages und der symbolischen Bezüge, der Sprache und des Bewusstseins, überzugehen. Dies ermöglicht dem ›Menschen‹ erst sein Selbstsein, das Etablieren als Subjekt, löst aber auch eine Sehnsucht nach dem Ursprung aus, der Symbio-

Werden und Vergehen, das Leben und Sterben des Einzelnen vollziehen. Anders als die übermächtigen ›Natur‹räume der lebensphilosophischen Konzepte, die das Ich mit seiner Identität zu verschlingen drohen, ist dieser heimatliche Raum jedoch nicht bedrohlich, er ist geordnet und von einer Stabilität geprägt. Dadurch verliert das Ich sich zwar an ein Außen – auch dem Heimatkonzept wohnt eine Sehnsucht nach Regression inne –, gewinnt aber von diesem her auch eine geordnete und tradierte kulturelle Identität. Dies basiert auf einer Utopie der Versöhnung zwischen ›Natur‹ und Kultur und der Idee einer unmittelbaren Verbindung zwischen Ich und Welt, ›Natur‹ und menschlicher Geschichte, während die ›Natur‹ im Vitalismus eher als Gegenraum zur Kultur erscheint bzw. diese umfasst und überragt.

se mit der Mutter, die faszinierend und bedrohlich zugleich ist.¹⁰⁸ Diese Konzeption verbindet sich mit der Suche der Protagonistin nach Geborgenheit und auch mit vitalistischen ›Natur‹konzeptionen, da die übermächtige ›Natur‹ vielfach als weiblich und mütterlich, auch als verschlingend Weibliches imaginiert wurde. Ebenso war die Heimat mit einer mütterlichen Weiblichkeit assoziiert, die dem Ich ein kindlich-unschuldig geborgenes Sein ermöglicht.¹⁰⁹ Sie wurde verbunden mit dem

Wunsch nach einem Zustand von Harmonie und Befriedung, nach Rückkehr an einen konfliktfreien Raum des Ursprungs im Sinn der eigenen Lebensgeschichte oder zu einem früheren gesellschaftlichen Zustand.¹¹⁰

Insbesondere Blickle legt in seinen Ausführungen nahe, dass es sich um eine Art vorbewusste, instinktive und gefühlsmäßige Verbindung handelt, die dem Bereich der Selbstreflexion explizit entzogen ist.¹¹¹ Das Bad im Teich lässt sich im Zuge einer solchen Regressionssehnsucht, des Rückzugs in einen mütterlich konnotierten ›Natur‹raum lesen. Auch dieser ursprüngliche Raum ist allerdings bei Poschmann vergiftet. Der Teich ist modrig und faulig und erinnert nicht an einen lebendigen und dynamischen ›Natur‹raum, sondern vielmehr an den sterbenden Körper der Mutter, die die Protagonistin lange gepflegt hat. Erneut entstehen Zerrissenheit, Vergänglichkeit, Trauer und Einsamkeit. Der Teich bildet somit ein Gegenkonzept zu den schönen Bildern der Gesellschaft und verweist auf Timothy Mortons Konzeption von ›the mesh‹, dem natürlichen Geflecht, in das der ›Mensch‹ eingebunden ist und in dem er auch die bedrohlichen und zerstörenden Seiten der ›Natur‹ akzeptieren muss, ohne sich über diese erheben zu können.¹¹² Die Einbindung in den ›Natur‹raum hat damit nichts Idyllisches, sondern bedeutet vielmehr Selbstverlust bis hin zum Tod, da das Ich das Außen und sich selbst nicht mehr sinnvoll strukturieren kann.¹¹³ Der Widerstand gegen die symbolischen Sinnwelten –

¹⁰⁸ Vgl. dazu KRISTEVA: 1978, 35 ff., 53, 67 ff., 107 ff., sowie SUCHSLAND: 1992, 88 ff.

¹⁰⁹ Vgl. dazu ausführlich BLICKLE: 2002, 81 ff., 130 ff., und BOA u. PALFREYMAN: 2000, 26 f.

¹¹⁰ ECKER: 1997, II.

¹¹¹ Vgl. dazu BLICKLE: 2002, 40 ff., 71 ff.

¹¹² Vgl. dazu ausführlich die Einleitung.

¹¹³ So lässt das Bad im Teich auch an den Satz »Melancholia balneum diaboli est« [Die Melancholie ist das Bad des Teufels] denken, den die Protagonistin später im Roman auf einer Postkarte verschickt (120).

oder der Versuch der Aufgabe der Sinngebung – hat somit einen hohen Preis.¹¹⁴

Nach der Rückkehr in ihre Wohnung versucht die Protagonistin noch einmal, die eigene Entfremdung und Verzweiflung zu heilen, aber auch, den modrigen Geruch bei einem weiteren Bad loszuwerden:

Wacholderschaumbad beruhigt. Salweidenextrakt verleiht der Haut Schimmer, Grauerle bewahrt Jugendlichkeit. Eberesche erfrischt. Echtes Geißblatt: ausgleichend. Beifuß: kräftigend. Ich hortete die Wässerchen, noch von Mutter, die auf die Stimmung des Geistes einwirkten. Als könnte ein flüchtiger Eindruck, das Wogen der Bäume im Wind, in den Körper aufgenommen werden, als könnte dieser Eindruck das Gleichgewicht wiederherstellen, ein großes Einatmen, ein Wind, der hohe Bäume berührt und zum Schwingen gebracht hat, jetzt konzentriert in Ölen und Kaltauszügen, abgefüllt in Tuben, Pumpflakons. [...] Der verzweifelte Versuch, Landschaft und Körper noch einmal zusammenzubringen, einmal die Kluft zu schließen, die zwischen dem Subjekt und der Welt besteht? Eine Art Sehnsucht nach innerem Leuchten, das nur und vor allem durch diesen engen Landschaftskontakt erzeugt werden konnte? Das sich schließlich einstellen würde? Durch Handlungen der Landschaft, der Naturkräfte, als müßte man nur selbst daliegen, weich und glänzend werden, beim Kontakt mit Wasser aufschäumen. Schaum. Verlorene Paradiese. [...] Ich saß in kaltem Badewasser, wunschlos, wartend. (73 f.)

Der Text wechselt hier die Ebene: Nachdem eine Verbindung mit dem ›Natur◄raum sowohl auf der mentalen als auch auf der unterbewussten Ebene gescheitert ist, erscheint nun die Leiblichkeit als Ort, an dem der Zusammenklang noch einmal gesucht wird. Die Kräfte der ›Natur◄ werden gleichsam beschworen und in direkten Kontakt mit dem Körper gebracht, über den sie heilend auf die Seele einwirken sollen. Zugleich kommt die Verbindung zur Mutter erneut zum Vorschein, da es sich um deren tradierte ›Heilmittel◄ handelt. Dabei werden allerdings nur die Risse zwischen Ich und Welt und der Verlust der Geborgenheit deutlich: Die Protagonistin sitzt im kalten Badewasser und damit weiterhin in einer höchst ungemütlichen Situation, in der sie sich zugleich ihres Ich-Seins schmerzhaft bewusst bleibt. Ein Zusammenklang zwischen ›Mensch◄ und ›Natur◄ lässt sich, so wird hier deutlich, nicht mehr herstellen. Tradierte ›Natur◄verhältnisse erweisen sich als nicht mehr tragfähig, weil sie das

¹¹⁴ Insofern bewegen sich auch die Konzeptionen des Vitalismus stets im Imaginären. Sie streben den Verlust von Sinnkonzeptionen und Individuation zwar vermeintlich an, etablieren in einem historischen Moment, in dem menschliche Sinngebungen prekär werden, selbst eine solche und retten damit in gewisser Weise das menschliche erkennende und sinngebende Ich.

menschliche Ich auf die ihnen inhärenten Problematiken zurückstoßen: die (Selbst)zerstörung durch die uneingeschränkte Beherrschung der ›Natur‹phänomene im Geiste der Aufklärung, die Illusionen ökologischer Konzepte, die sich mit dem Konsum verbinden, das kindliche Ausgesetztsein und die fehlende Handlungskraft im utopischen Heimatkonzept sowie die Ausblendung von Zerstörung und Tod in der Lebensphase des Vitalismus. Auf der poetologischen Ebene wird durch dieses Nebeneinanderstellen vor allem die Problematik gegenwärtiger ›Natur‹verhältnisse aufgezeigt, die schwierig und vielfältig geworden sind und eine eindeutige Orientierung im ›Natur‹raum und eine klare Selbstverortung unmöglich machen. Zwar muss die Leser:in die verzweifelte Situation der Protagonistin, die ihrer Umgebung keinen bzw. nur noch Wahn-Sinn abgewinnen kann, letztlich nicht in Gänze teilen. Sie folgt den narrativen Formen, durch die für sie immer noch sinnvolle Räume und Landschaften entstehen – andernfalls wäre die eben erfolgte Interpretation unmöglich. Gleichzeitig fungieren jedoch die Räume auch für die Leser:in als solche der Bewusstwerdung für grundlegende Veränderungen im Verhältnis von ›Menschen‹ und ›Natur‹phänomenen, die eine neue Selbstreflexion notwendig machen. An dieser Stelle werden der Zweifel der Protagonistin an tradierten »Natural Imaginaries« und ihre Irritationen auf der poetologischen Ebene produktiv – was sie selbst als souveränes Subjekt allerdings nicht retten kann. Skizziert wird damit auch die Problematik der (unfreiwilligen) Auflösung anthropozentrischer Perspektiven sowie der Auflösung menschlicher Sinnkonstruktionen und Geschichte(n). Diese führen ›Menschen‹ an die Grenzen der Erkenntnis und in eine tiefe Ratlosigkeit hinein. Poschmanns Text wird auch lesbar im Hinblick auf die Frage, ob die Auflösung anthropozentrischer Perspektiven möglich und sinnvoll ist, die in der gegenwärtigen Forschungsliteratur allzu oft unreflektiert positiv beantwortet wird.

Deutlich wird dies auch in dem ›Verfall‹ und der Animalisierung der Protagonistin, die ich abschließend behandeln möchte. Im Verlauf des Textes zeigt sich, dass die Grenzen zwischen der Protagonistin und ihrem Hund immer mehr verschwimmen und sie sich zunehmend mit ihm identifiziert. Da er ihre Pflege ablehnt, badet sie an seiner Statt:

Der Hund roch nicht gut, und da ich mich nicht imstande sah, ihn einzushampoonieren, badete ich meinerseits reflexartig, wann immer ich den Eindruck hatte, etwas Dumpfes, Drückendes steige aus einem überhitzten Leib und verteilte sich in der Wohnung. (73)

Das Bad und Wasser stehen hier erneut für Reinigung und Heilung und den Versuch, das ›Tier‹, das der Protagonistin gleichsam anhaftet und ihre Wohnung ausfüllt, loszuwerden. Zugleich stehen sie jedoch für eine Auflösung der Identität, so dass die Körperlichkeit von Protagonistin und Hund sich hier gleichsam überkreuzen und ineinandergleiten. Dies verstärkt sich in einer Passage, in der es nachts zu regnen beginnt, was bei der Protagonistin den Eindruck hervorruft,

flüssig zu werden. Mit seltsamen Schlängelbewegungen über die Dächer gleiten, durch Rinnen fahren, von Röhren ausgespien werden, um später mit vollem Schwung durch Abflußgitter zu stürzen, ins Erdinnere, durch Höhlen, Kammern, unterirdische Gänge. Ich stürzte, rutschte, glitt. Es war etwas Haltloses in all dem, etwas Sexuelles. Das Schlürfen und Schmatzen, das Rauschen, Gluckern, Sichverausgaben. Das ganze System aus offenen Rohren, Markisen, Dachfirsten, Kanälen. (87)

Die körperliche Kontur bzw. das Gefühl dafür lösen sich hier auf. Die sexuellen Konnotationen sprechen für eine Hingabe und Aufgabe der Selbstbeherrschung des Subjekts, die das animalische und triebhafte Wesen des ›Menschen‹ deutlich hervortreten lassen. So zeigt die Protagonistin plötzlich selbst Verhaltensweisen des Hundes: »Ich japste, hechelte, ließ den Kopf über die Bettkante hängen und streckte erschöpft die Zunge heraus.« Als sie kurz darauf in die Küche geht, bemüht sie sich, »etwas Herrisches, Autoritäres« in ihren Gang zu legen, gießt sich aber gleichzeitig ein Glas Wasser ein und »schlappte es aus« (88). Kurz darauf folgt ihr das ›Tier‹ ins Badezimmer und dringt damit in die intimsten Bereiche der Protagonistin vor:

Der Hund beobachtete mich. Es war mir unangenehm. Diese Positur, der unter dem Brausestrahl gebeugte Kopf, das nasse Haar schienen mir problematischer als Nacktheit, als alle anderen leicht beschämenden Verrichtungen, die man im Bad hinter sich zu bringen pflegt und für die der Hund sich in besonderer Weise interessierte. (89)

Der Blick des Hundes wird hier, wie in vielen anderen Badeszenen, »als ›männlicher‹ Blick des Voyeurs inszeniert und unter dieser (gleichsam gender-spezifischen) Perspektive auf den weiblichen Körper gerichtet.«¹¹⁵ Mit dem Blick des Tieres und der Scham, die dieser auslösen kann, beschäftigt sich Jacques Derrida in seinem berühmten Essay »Das Tier, das ich also bin«. Ausgehend von einer Situation, in der er sich von seiner

¹¹⁵ NEUMANN: 1996, 103.

Katze im Badezimmer beobachtet fühlt, entwickelt er eine komplexe Reflexion über den Zusammenhang zwischen dem Blick des Tiers und der eigenen Scham, die nicht zuletzt darauf basiert, dass unklar ist, ob das Tier tatsächlich ein unwissender und unreflektierter Zeuge ist, oder nicht doch ein eigenes Reflexionsvermögen und einen Subjektstatus hat. Der Philosophie, unter anderem Descartes' und Levinas', wirft Derrida vor, diese Möglichkeit ausgeschlossen zu haben, nicht zuletzt, um die souveräne Position des menschlichen Subjekts zu wahren.¹¹⁶ Das Unbehagen der Protagonistin und ebenso die erotische Komponente zeigen somit ein Aufbrechen einer dualistischen Konzeption geschlossener Identitäten von ›Mensch‹ und ›Tier‹ an. Schon zuvor bemerkt die Protagonistin, dass ihre Kleider neben denen des Hundes hängen, »sein Glitzermantel hing im Bad neben meinem T-Shirt und den Shorts. Ich lag in Unterwäsche.« (86).¹¹⁷ Im Bad stellt die Protagonistin plötzlich fest, dass sie selbst glitzert

wie eine Weihnachtsdekoration, wie Kunstschnee, wie ein Butterbrot in Alufolie. Ein seltsamer Zorn, blank, unpersönlich, überzog meinen Körper, meine Wohnung, überzog die ganze Stadt. Ich aber glitzerte wie wahnsinnig, wie Wasser. Ich hätte mich in Zellophan wickeln wollen, um immer so zu sein. Es war ein Rausch dieses Glitzern, ein ewiges Versprechen. Ganz nah, auf meiner Haut, und doch ungreifbar, unbegreiflich. [...] Lichtgeschwindigkeit auf meiner Haut, unendliche Bewegung im Schein der Badezimmerlampe. Jetzt sollte ich mich abtrocknen, aber ich konnte nicht. Das Glitzern hypnotisierte mich. Ich hätte es anfassen wollen, es entzog sich. Wie ein Lebewesen. Zog mich in sich hinein. Es versprengte meinen Blick, zerstreute mich über die Hautfläche dieses Arms, der wie neu wirkte, fremd. Glitzernde Tropfen, alles ich. Ich-Sprenkel, das Wir der Kaiser und Könige, das mir auf einmal für mich passend erschien, warum auch nicht. (90)

Wie schon vorab das Bild der Landschaft, löst sich ein Zusammenhang des menschlichen Subjekts, die eigene Identität, in Lichteffekte, in einem Glanz und unbestimmten Glitzern auf. Auch hier wird ein Spannungsfeld zwischen der Erscheinung als Halluzination oder als plötzlicher Wahrnehmung einer vermeintlich transzendenten Wirklichkeit inszeniert, die eine tiefere Erkenntnis des eigenen Wesens beinhaltet. Die Ich-Überhöhung in der Scheinwelt der Gesellschaft wird pervertiert, da sich der ›Mensch‹ in seinem Strahlen nicht als überlegenes Wesen zeigt, sondern vielmehr seine Verbindung zum Animalischen zutage tritt. So vermischen

¹¹⁶ Vgl. dazu ausführlich DERRIDA: 2006.

¹¹⁷ Bezeichnenderweise kommt der Hund in dieser Nacht auch erstmals in das Bett der Protagonistin, sie findet ihn am Morgen an ihrem Fußende (95).

sich die Ich-Sprenkel mit den Reflexionen des Hundes, der sich überall spiegelt (88). Das Badezimmer wird damit zum Ort einer intimen Verbindung zwischen ›Mensch‹ und ›Tier‹, die zwar nicht ganz identisch sind, sich aber doch im Bildeindruck so auflösen und vermischen, dass die ›anthropologische Maschine‹, von der Agamben spricht, heißläuft. Es entsteht hier auch innerlich ein neues Kontinuum, in dem sich Identitäten nicht mehr fest formieren können und der ›Mensch‹ als Erkenntniswesen verlorengeht:

Ich sammelte Wasser im Waschbecken und starrte die Oberfläche an. Ich steckte die Hand ins Wasser und gab ihm einen kleinen Schubs. Das Wasser wellte sich, irisierte, reflektierte, glänzte, funkelte, flimmerte, glomm, es war ungemein prächtig, es machte mich verrückt, ich wollte dieses Glitzern aufbewahren und beherrschen und vereinnahmen, ich wußte nicht, was ich machen sollte, ich steckte das Gesicht ins Wasser und trank. Das kalte Gleißeln, das mir zu Kopf stieg, das mich ausfüllte. Der ganze bestirnte Himmel in mir: und das moralische Gesetz folglich außer mir. Außer mir. (90 f.)

Deutlich spielt der Text auf den berühmten Satz Immanuel Kants an, mit dem er die Kritik der praktischen Vernunft beschließt:

Zwei Dinge erfüllen das Gemüt mit immer neuer und zunehmender Bewunderung und Ehrfurcht, je öfter und anhaltender sich das Nachdenken damit beschäftigt: Der bestirnte Himmel über mir, und das moralische Gesetz in mir.¹¹⁸

Kant geht davon aus, dass das moralische Gesetz aus der Vernunft selbst heraus entsteht, an der der vernunftbegabte ›Mensch‹ teilhat. Es tritt dem ›Menschen‹, der auch ein sinnlich-emotionales Wesen ist, als ein Sollen gegenüber, das Achtung gebietet. Zugleich ist es eine Art innere Notwendigkeit, die letztlich die Besonderheit und auch die Freiheit des ›Menschen‹ ausmacht, also eine »Verknüpfung von unbedingter Verpflichtung und Autonomieerfahrung«. ¹¹⁹ Dies schließt an Kants Vorstellung des Erhabenen an, in der er den Menschen als Wesen sieht, das sich kraft seines Geistes und seiner Vernunft im erhabenen Gestus der Weite des Kosmos und den Kräften der Natur gegenüberstellen kann. Er wird sich dabei der eigenen Nichtigkeit bewusst, erfährt sich zugleich jedoch im erhabenen Gefühl einer Selbststeigerung. ¹²⁰ Bei Poschmann stehen die Sterne aller-

¹¹⁸ KANT: 1991, 300.

¹¹⁹ Vgl. hierzu ausführlicher SCHNÄDELBACH: 2018, 105 ff., 143 ff.; hier 108.

¹²⁰ Kant unterscheidet dabei zwischen dem Mathematisch-Erhabenen, das durch seine schiere Ausdehnung das menschliche Fassungsvermögen übersteigt und dem Dynamisch-Erhabenen, das eine ungewöhnliche Kraft entfaltet und den Menschen diesen

dings nicht mehr für eine grundlegende, vernünftige Ordnung der Welt, die der ›Mensch‹ bewundert und zu erkennen versucht und der er in seinem Handeln folgt, vielmehr sind sie zu einem wilden und irren Funkeln im menschlichen Bewusstsein geworden. Der ›Mensch‹ selbst ist in diesem Moment nicht mehr von seiner Vernunft, sondern von völlig anderen Kräften beherrscht – nicht zuletzt von der Sehnsucht nach dem Schauspiel des eigenen überhöhten Selbst, das hier als inszeniertes ausgestellt und damit entlarvt wird. Die Konzeption des Subjekts der Aufklärung löst sich bei Poschmann in Wahn- und Scheinwelten auf. Im Spiegel, der als Medium der Selbstreflexion gelesen werden kann,¹²¹ erblickt die Protagonistin

einen Hundekopf. Ich starrte in den Spiegel, schloß die Augen, öffnete sie wieder. Aus dem Spiegel starrte mich ein Hundekopf an. Ich drehte ihm sofort den Rücken zu. Hinter mir saß das Tier und blickte herausfordernd. Mir schien, es blickte anders als der Hundekopf im Spiegel. Mir schien, im Spiegel hätte ich etwas ganz anderes gesehen. Ein Hundekopf, dahinter die Glühbirne, weißgelb und zerbrechlich wie ein rohes Ei. Eine Glühbirne, die ohne Lampenschirm in der Fassung hing und schwankte, während der Hundekopf reglos blieb, aufmerksam, witternd. Ich sah eine Hand vor mir, meine Hand, die dem Hund ein Ei reichte, ein gekochtes Ei, aber noch in der Schale. Ich sah, wie der Hund eine brennende Glühbirne zwischen die Zähne nahm und zerknackte. Dunkelheit. (91)

Der Geist des ›Menschen‹ erscheint als verwirrter, sein Kopf als Tierkopf, zudem verweist der Blick in den Spiegel auf die eigene Vergänglichkeit.¹²² Mit der Glühbirne wird erneut ironisch auf das Motiv der Erleuchtung angespielt. Sie stellt sich zwar in einer Art Selbsterkenntnis ein – der ›Mensch‹ erblickt sich selbst als animalisches Wesen – gleichzeitig ist diese Erkenntnis aber mit einer Fassungslosigkeit und Nacktheit assoziiert, die kaum erträglich ist. Die Realität löst sich in dieser existenziellen und zugleich surrealen Szenerie auf. In der Nacht verfolgen diverse Schatten

gegenüber klein erscheinen lässt. Vgl. dazu ausführlich HOFFMANN: 2006, 22 ff., und WEBER: 2010, 199 ff., sowie auch MORTENSEN: 1993, 105 ff.

¹²¹ Der Spiegel wird seit dem Ende des 18. Jahrhunderts in der Literatur für die Darstellung von Bewusstseinsinhalten und Ich-Projektionen genutzt, er fungiert auch als Symbol für die Krise des sich selbst problematisch gewordenen Subjekts, das sich im Spiegel seinen dunklen Seiten, den eigenen Abgründen, gegenüber sieht. Vgl. dazu RENGER: 2012.

¹²² Im Volksglauben der frühen Neuzeit stand der Blick in einen Spiegel im Traum für den nahenden Tod. Vgl. dazu MACHO: 2004, 243. Poschmann selbst sieht diese Szene als den für die Novelle typischen Höhe- und Wendepunkt, indem hier Innen- und Außenraum ineinander umschlagen. Vgl. POSCHMANN: 2016b, 173

die Protagonistin, was an die Schauerromantik denken lässt.¹²³ Damit zeigt sich die Auflösung der anthropozentrischen bewussten Perspektive und die Annäherung an das ›Tier‹ hier nicht als positiv, vielmehr bedingt sie den totalen Verlust des eigenen Selbstgefühls und der sinnvollen Orientierung in der Welt.

Entsprechend wird sie auch im Text nicht positiv gesehen, sondern führt zu einem brachialen Akt der Selbstbehauptung: Die Protagonistin setzt den Hund aus. Sie fährt mit ihm an den Rand der Stadt und bindet ihn dort an einem Baum fest:

Wenn der Hund trinken wollte, konnte er den See erreichen. Ich zog sein Halsband um ein Loch enger. Er würde es nicht abstreifen können, jedenfalls nicht sofort. (95)

Offenbar ohne jeden Skrupel, ihn in dieser Weise zurückzulassen, fährt sie in die Stadt zurück und zeigt sich damit als menschlich und unmenschlich zugleich: Unmenschlich im Sinne der Selbstbilder der Gesellschaft, weil sie unfähig zu der paradoxen Tierliebe ist, die diese kultiviert, ebenso wie zum Mitleid mit einer anderen Kreatur.¹²⁴ Menschlich jedoch, indem sie die ›anthropologische Maschine‹ erneut etabliert, sich von dem Hund trennt und ihn damit erstmals auch beherrscht. Im weiteren Verlauf macht der Text allerdings deutlich, dass diese kategorische Trennung vom ›Tier‹, seine vollkommene Verdrängung, für den ›Menschen‹ weder möglich noch eine Lösung ist. Zunächst versucht die Protagonistin, in eine Art vegetabile Bewusstlosigkeit zu flüchten. Sie wendet sich der Pflanzenwelt zu, in der sie Trost und Vergessen sucht. Die Pflanzenwelt ist

¹²³ Die Schauerromantik inszeniert die bedrohlichen und fremden Seiten der inneren und äußeren ›Natur‹, das Unheimliche, Unbeherrschbare und Abgründige, das den ›Menschen‹ immer wieder einholt. Zu denken ist hier u.a. an die späteren Texte von Eichendorff und auch von E.T.A. Hoffmann. Vgl. dazu SIEGMUND: 2002, 115 f., und auch GRIEM: 2010, 87 ff.

¹²⁴ Auch Poschmann bemerkt zu ihrer Hauptfigur, dass diese sich jeglicher Aktion widersetze »und als sie dann doch endlich etwas tut, ist es auch nichts Gutes« (POSCHMANN: 2016c, 21). Erneut ist auf das ›Natur‹verhältnis des Bürgertums im 19. Jahrhundert zu verweisen, das die Liebe zum Tier kultivierte, sich diese aber auch als eine moralische Überlegenheit zurechnete. Der Droschkenkutscher, der sein Tier schlug, aber auch der Bauer, der zu diesem eher ein pragmatisches Verhältnis unterhielt, zeigten sich vor diesem Hintergrund als primitive Rohlinge. Zugleich liebte das Bürgertum das ›Tier‹ jedoch aus der Distanz. Löfgren geht davon aus, dass die Anthropomorphisierung eine Voraussetzung für das Mitgefühl mit den Tieren war, die als reale Wesen durchaus einen Ekel auslösten angesichts ihres schamlosen Benehmens, das »[...] einen an all das [erinnert], was man selbst zu verdrängen strebt. [...] Tiere liebt man aus der Entfernung. Man liest lieber über sie, als daß man mit ihnen umgeht.« (LÖFGREN: 1986, 142).

offenbar für sie ungefährlicher als das vitale ›Tier‹, nicht zuletzt, weil die Protagonistin selbst entscheiden kann, wann sie diese aufsucht. So folgt sie dem »betörend orientalisches anmutende[n] Geruch« der Balsampappel, den deren Knospen im zeitigen Frühjahr absondern, »zu einer Zeit, in der noch alles kahl ist«. Der Geruch steht somit für die Sehnsucht nach einem Neubeginn und auch die Utopie der Erlösung. Die Assoziationen zu »Waschmittel oder Weichspüler« und die späteren »Kätzchen mit wollig-weißen Samen« legen etwas sehr Liebliches und Schönes nahe. Die Pappel ist jedoch als Pflanze ambivalent. Ihr Duft ist »einer der Gerüche, die das Unterbewußtsein sofort in Alarmbereitschaft versetzen« (99 f.), symbolisch steht sie für den Tod, das Unheimliche und das Unsterblich-Heilige, ebenso wie für das Sündengefühl.¹²⁵ Weiterhin hat sie eine weiße Blattunterseite, und eine solche wird zuvor im Text mit verdrängten Gefühlen assoziiert: »Weiße Blattunterseiten, aufgeklappt vom Wind, wie schwach unterdrückte Gefühle: ein Spiel, das uns weglockt von zu Hause.« (99). Der Text spielt an dieser Stelle auf sich selbst und die Leerseite an, die nach dem Bericht über das Aussetzen des Hundes vor dem Wiedereinsetzen der Erzählung steht (98). Diese Leerseite wirkt wie ein Zwischenraum, der die Protagonistin endgültig von dem Hund trennt. Sie steht aber auch für ein Verschweigen und versuchtes Vergessen, indem die Protagonistin sowohl den Hund, ihre Schuld ihm gegenüber und die Trauer um ihre Mutter fortan nicht mehr thematisiert. Stattdessen versucht sie, selbst zu einem Teil der bewussten Pflanzenwelt zu werden. Dies legt nahe, dass hier eine Art Hierarchie der ›Natur‹phänomene etabliert wird, anschließend an eine Kette der Wesen,¹²⁶ in der die Nähe des ›Menschen‹ zum ›Tier‹ größer und eine Identifikation mit ihm daher auch bedrohlicher ist. Zudem entzieht sich das ›Tier‹ leichter den eigenen mentalen Konzepten, indem es eine größere Eigendynamik aufweist, die es gefährlicher macht als die Pflanzen, weil eine ›Natur‹-nähe nicht nur imaginiert, sondern Wirklichkeit wird.

¹²⁵ Vgl. HATTORI: 2012.

¹²⁶ Dieses Motiv einer Kette der Lebewesen wird bereits bei Aristoteles entwickelt. Als entscheidend für die Anordnung der Lebewesen war deren Grad der seelischen Komplexität, was zu einer hierarchisch aufsteigenden Stufenleiter Pflanzen, Tiere, Menschen, Gottheit führte. Diese Metapher beeinflusste äußerst wirkmächtig lange die Vorstellungen von der Stellung des Menschen im Kosmos, letztlich bis hin zur Evolutionstheorie. Vgl. dazu ausführlich KATHER: 2009 (»Von der ›Kette der Wesen‹«) und auch BÜHLER: 2016, 5 f., 86 f.

Das Eingehen in die Pflanzenwelt ist hingegen für die Protagonistin mit der Suche nach einer wahren Erkenntnis, dem Blick hinter die Kulissen, vor denen sie fortan nicht mehr als verantwortliche Mitspielerin agieren muss, verknüpft. Sie legt sich auf einen zugewachsenen ehemaligen Park- oder Sportplatz, von einem Supermarkt durch eine wilde Brombeerecke getrennt, auf den Asphalt:

Ich wollte das alles nicht sehen, ich hatte ein Bedürfnis, leer zu werden, die Bilder allesamt aus mir hinausgleiten zu lassen. [...] Mir schien, daß ich von Heckenrosen überrannt wurde, von der klimmenden Ackerwinde, von Dornbüschen mit dunkelblauen Beeren. Verschlungene, undurchdringliche Zweige, ein Chaos, das das Gehirn auszusaugen schien, im Kopf einen leeren Raum erzeugte, der dastand, zitternd, erwartungsvoll, und sofort mit diesem Gebüsch ausgefüllt wurde; das gesamte Bewußtsein vollgestopft mit Zweigen, Blättern, gebogenen Linien, die sich nicht entwirren ließen, die mich in etwas Wildes hineinzogen, in etwas Mächtiges. [...] Ich wollte mich von allem abkehren, eine Art äußerstes Alleinsein erreichen. Eine asketische Relativierung von Zeit, Raum Logik. Hundert Jahre schlafen, zu etwas hinschlafen, die Trägheit der heißen Asphaltfläche sein. Wasser sammelt sich im Winter in winzigen Rissen, gefriert, dehnt sich aus, bricht den Boden auf. Erste Pflanzensamen fangen sich in den Ritzen, Beifuß breitet sich aus, verrottet, Beifuß schafft Humus, auf dem sich Sträucher ansiedeln, dann Bäume, erste Wäldchen, Wälder. Ein baumbestandenes Gelände: es wären Bäume der Erkenntnis, selbstverständlich. Erkenntnisse über das unheimliche Vergehen von Zeit. Über die Macht der Landschaft, der man unterworfen ist, die die Handlungen steuert, die Vögel bewegt, die Räume wachsen lässt. Über etwas, was hätte verborgen bleiben sollen, aber plötzlich in Erscheinung tritt. (103)

Deutlich zeigt sich hier erneut ihre tiefe Sehnsucht nach Transzendenz, dem mystischen Moment, in dem das Ich die Welt erkennt und mit ihr eins wird, in dem sie ihm als verzauberte und sinnvolle erscheint. Durch den Bezug zu *Dornröschen* wirkt die Szenerie märchenhaft-romantisch und als Augenblick voller Erwartung. Wichtig ist weiterhin die Anspielung auf die biblische Schöpfungsgeschichte. Nach Auslegung der Theologin Dorothee Sölle ermöglicht der Genuss der Frucht vom Baum der Erkenntnis dem Menschen die Unterscheidung von Gut und Böse und die Selbstreflexion, er reißt ihn aus einem vegetativen Zustand heraus, in ein ungeschütztes, aber auch freies und verantwortliches Dasein hinein.¹²⁷ Dieses allerdings verweigert die Protagonistin. So wird der Prozess hier gleichsam verkehrt: Der Baum der Erkenntnis wird vervielfacht, was auf die Dekonstruktion und Auflösung verbindlicher kultureller Sinnmuster verweist. Die Erkenntnis selbst bezieht sich nicht mehr auf die morali-

¹²⁷ Vgl. SÖLLE: 2001, 103 ff.

sche Reflexionsfähigkeit des ›Menschen‹, sondern vielmehr darauf, dass dieser in seine natürliche Umwelt eingebunden und dieser unterlegen ist. Die menschliche Geschichte erweist sich als kleiner Teil einer Unendlichkeit, die er selbst nicht fassen kann. Darauf lässt auch die Legende des Mönches von Heisterbach schließen, die die Protagonistin kurz darauf erzählt:

Er starrte ins grüne Laub, sah seine Gedanken zerblättern, es waren Naturformen, den Jahreszeiten unterworfen, bedeutungslos. [...] Ihm dünkte, daß er einschlief, daß er von Gott und dem unermesslichen Weltall träumte, daß er Gott nah war wie nie zuvor. Als er erwachte, trat er den Rückweg zu seinem Kloster an. Dort erkannte ihn niemand mehr. Tausend Jahre waren vergangen. [...] Tausend Jahre, vor Gott wie ein Tag: dies war die Lehre, zu der ihn sein Nachdenken nicht hatte bringen können. Und als er begriff, daß die Vernunft schlafen muß, damit Gott den Seinen im Schlaf das geben kann, was sie verlangen, gab etwas in seinem Inneren nach, er wurde demütig, und er verschied. (104)¹²⁸

Die abstrakten Sinnkonstruktionen des ›Menschen‹ und deren Logik lösen sich hier regelrecht auf. Sie werden zu temporären Gebilden, die kommen und wieder vergehen. Sie können den Grund des Seins nicht erfassen, der den ›Menschen‹ immer übersteigt und ihm vorgängig ist. Das abstrahierende, menschliche Bewusstsein erweist sich damit für die Protagonistin vor allem als Gefängnis, das Ich-Sein als Ort der Entfremdung, dem sie keinen Sinn abgewinnen kann und nach dessen Überschreitung und Aufgabe sie sich sehnt:

Es war ein ständiges Schlafen. Tage, im Halbschlaf verbracht: wie entrückt. Ich nahm die Dinge wie durch eine verkratzte Scheibe wahr, als führe ich mit öffentlichen Verkehrsmitteln, mit Bus oder Bahn, vielleicht auch Taxi, durch eine Landschaft, die mir wie in der Kindheit, hinten im Auto der Eltern, noch und schon nicht mehr gehörte. In den Pausen, auf den Rastplätzen, zwischen Schotter und Unkraut, verschmolz man mit den einzelnen Pflanzen, mit den Gerüchen, dem Wind, im Auto lernte ich die Hügel und Felder als Einheit sehen, lernte ich den Erwachsenenblick, der mir diese Landschaft als schöne zur

¹²⁸ Diese Legende ist keine Erfindung Poschmanns, sie wird im Zusammenhang mit der Abtei Heisterbach in Nordrhein-Westfalen erzählt, deren Ruine noch steht. Den theologischen Bezügen wäre an dieser Stelle weiter nachzugehen. So nimmt die Protagonistin hier auch Formen der Askese, des Mönchtums auf und strebt offenbar auch selbst nach dem Heiligen, das aber nicht mehr aufgefunden werden kann. Dazu passt, dass sie sich in die ›Wildnis‹ begibt, die traditionell mit dem Heiligen und Numinosen verbunden wurde. Bezüge insbesondere zur christlichen Religion finden sich auch in anderen Texten von Poschmann, allerdings wird dabei stets deutlich, dass diese als verbindlicher metaphysischer Sinnrahmen verlorengegangen ist. Vgl. dazu ausführlich LINKE: 2017a.

Verfügung stellte, eine Landschaft ohne mich. [...] Jetzt die Sehnsucht, die Dinge wieder richtig zu sehen, in ihrer Wahrheit zu sehen, die Bedeutung der zerkratzten Scheibe mitzusehen, sie zu würdigen, in ihrer Schutzfunktion, wie sie das Aufwachen erleichtert und überhaupt ermöglicht hatte, eine Ich-Kabine, die mir jetzt nichts mehr nützte, die ich noch einmal in ihrer ganzen Größe und Tragik sehen wollte, um mich dann davon zu verabschieden. [...] Jetzt kam es zurück. Vielleicht würde es mich umbringen. Ich nahm es bereits aus den Augenwinkeln wahr. [...] Jetzt schlief ich, und ich wußte nicht, worauf das hinauslaufen würde, auf ein noch tieferes, endgültiges Schlafen oder ein plötzliches Erwachen. (115 ff.)

Die Szenerie in der Stadtbrache wird damit noch einmal deutlich gesteigert. Hier ist es nicht mehr ›nur‹ der Zweifel der Melancholikerin an den eigenen Sinnkonstrukten, der inszeniert wird. Vielmehr werden diese in ihrer Gesamtheit und grundsätzlichen Anlage als obsolet erkannt und verworfen. Die menschliche Perspektive und Individuation soll hier aufgegeben werden, indem die Protagonistin wieder Teil einer – in diesem Fall allerdings selbst gewählten und idealisierten – natürlichen Welt wird.

Deutlich wird dabei jedoch, dass die Protagonistin in ihrem Versuch der Annäherung und Selbstaufgabe vor allem in einen undefinierten Zwischenraum gerät. So wird sie aus ihren Träumereien unsanft in die Wirklichkeit zurückgerissen:

Ich bewegte den Arm, auf den ich meinen Kopf gebettet hatte, sehr vorsichtig, als ahmte ich Schlafbewegungen von Blüten und Blättern nach, das Zusammenziehen, Sichverschließen, wenn es Nacht wird. Ich wälzte mich vorsichtig auf die andere Seite. Mein Fuß stieß an Scherben. Ich rollte mich über den kleinen Platz bis zum Rand und zwängte mich durch das Gestrüpp. Es war nur ein schmaler Streifen niedriger Büsche und sofort wieder zu Ende. Gras, Gras, Gras, Gras Gras. Es strichelte um mich, massenhaft, es stach und bedrängte mich, ein tristes, endlos wiederholtes Grün, ich mitten darin, auf Knien, kriechend. Grasflecken auf meinen Handballen, auf der Hose, es roch nach zerquetschten Pflanzenteilen, nach Nacktheit. Dann ein Brennesselfeld. [...] Ich war nackt. Emotional, versteht sich. Ich kroch mit bloßer Haut durch ein Brennesselgebüsch, die haarigen Blätter mit ihren Widerhaken streiften mich, bohrten mir ihr Gift ins Fleisch. Das war mein Umgang mit Menschen immer gewesen: vergiftet. [...] Ich war zu unterwürfig. Ich trug den Kopf gesenkt und schien permanent zu nicken, schien allem zuzustimmen, und mein Gegenüber benahm sich automatisch schlechter als, vermutlich, normalerweise. Das hiesige Kriechen: ein Gegengift. (104 ff.)

Interessant ist hier eine Betrachtung der Erzählstruktur. So ahmt die mehrfache Wiederholung des Wortes »Gras« das Stricheln auch auf der materiellen Zeichenebene nach. Dies lässt sich mit dem Konzept der »wilden Semiose« von Aleida Assmann in Verbindung bringen, in dem die Bedeutung der Zeichen hinter einem Sichtbarwerden von deren Materia-

lität zurücktritt und sich der Sinn dadurch auflöst.¹²⁹ Gleichzeitig steht diese Materialität der Protagonistin fremd und verletzend gegenüber. Zutage tritt die absolute Widerständigkeit der Pflanzen: Das Gras wirkt spitz und die Nesseln verweisen – sowohl real als auch als Symbol – auf Schmerz, Leid, Unordnung und Chaos sowie verletzende Rede.¹³⁰ Auch hier ergibt sich eine Steigerung im Vergleich mit der früheren Szenerie der Herkulesstauden. Während diese nur potenziell gefährlich und toxisch erschienen und mental ausgedeutet wurden, sind die Brennesseln real schmerzhaft und verletzend. Dies spricht für einen Prozess und eine Bewegung aus den bewusst-mental Welten des ›Menschen‹ heraus und in ein vor allem materiell-phisches Sein hinein. Hier ist der Protagonistin allerdings sowohl der Weg in den Kultur- wie in den ›Natur‹raum verschlossen. Ihr Kriechen im Brennesselfeld wird kritisch beobachtet von einem Hundebesitzer, demgegenüber sie den Schein vernünftigen Verhaltens zu wahren versucht, indem sie vorgibt, ihren Schlüssel zu suchen (106 f.). Im anschließenden ›Spiel‹ mit dessen Hund versucht die Protagonistin noch einmal, ihr Menschsein zu behaupten, das jedoch dadurch umso fragwürdiger erscheint (107). In der Folge verführt sie, mit Hilfe einer Futtertüte, die sie selbst im Geschäft schon unbeherrscht aufreißt, die Hunde fremder Besitzer zu Wildheit und zum Ungehorsam diesen gegenüber, zwingt sie aber zum Parieren gegenüber sich selbst:

Ich lauerte im Gebüsch wie ein Triebverbrecher und lockte nacheinander einen Dackel, einen Mops und einen Deutschen Schäferhund zu meiner Futtertüte. Kein Besitzer bemerkte etwas Ungewöhnliches. Die Hunde gaben sich Mühe, mir zu gefallen. (110)

Dies wirkt wie eine Art stille Rache an einer Gesellschaft, die das Unzivilisierte der eigenen ›Tiere‹ negiert und vertuscht. Zugleich kann sich die Protagonistin hier noch einmal kurzzeitig als vermeintlich souveränes Subjekt etablieren. Faktisch ist sie jedoch längst in einem Niemandsland. Sie verlässt ihre Wohnung nur noch nach Einbruch der Dunkelheit, mit dem Gefühl, dass der Körper dann eins mit der dunklen Umgebung und unsichtbar wird (117 f.). Die eigene Identität und eine anthropozentrische Perspektive werden somit fragwürdig und brüchig, ohne dass sie sich wirklich in Gänze auflösen ließen. Die Protagonistin bleibt an ihr ›Mensch‹sein gebunden, das sich allerdings zunehmend nicht mehr mit Bewusst-

¹²⁹ Vgl. dazu ausführlich ASSMANN: 1995.

¹³⁰ Vgl. GRUBE u. MAY: 2012.

sein und Sinn erfüllen lässt. Paradoxerweise taucht gerade durch dieses Zurücksinken ins Un(ter)bewusste der Hund zunehmend wieder auf – ob als verdrängtes Schuldbewusstsein oder als letzte vitale Kraft, die durch die zunehmende Selbstaufgabe aktiviert wird, bleibt unklar. Der Versuch der Verdrängung des Anderen scheitert jedenfalls. So überzieht sich die gesamte Umgebung mit Pelz (113 f.), und die Protagonistin liegt »auf schwarzen Locken, dachte an Hunde, wie sich ihre Nasenflügel bewegten, wie ihre Pfoten zuckten im Schlaf« (115). In einem Geschäft kauft sie eine Luxuseife in Tierform, zwei schwarze Pudeln, mit dem Bedürfnis, diese zu

verschlingen, eingedenk der Tatsache, daß sie nicht eßbar waren, sie so schnell wie möglich abwaschen und zergehen lassen, oder noch lieber: von ihnen wegwaschen werden und mich vor ihnen auflösen wie Seifenflocken, die man in Wasser streut. (120)

Sie kauft Radiergummitiere, die sie auf dem Tisch abreibt. Sichtbar wird hier ein Bemühen, den Hund abzudrängen und auszuradiieren. Dies erweist sich jedoch als endgültig unmöglich, als dieser eines Morgens wieder auf der Schwelle der Protagonistin liegt:

Die Schnur, mit der ich ihn festgebunden hatte, war durchgekaut. Ein faseriges Ende, das er durch Schlamm und Gestrüpp gezogen hatte. Viel mehr war von dem Hund auch nicht übriggeblieben. [...] Der Hund fraß die Lebkuchenstücke aus meiner Hand. Ich streichelte ihn. Er versuchte, mit dem Schwanz zu wedeln. Es gelang ihm nicht. »Mach keine Umstände«, sagte ich zu ihm. »Du bist ja zu Hause.« Der Hund legte den Kopf auf die Fußmatte. Er sah zufrieden aus. Er war tot. (121 f.)

Die Reaktion der Protagonistin ist an dieser Stelle rätselhaft. Sie scheint den Hund in gewisser Weise annehmen zu können, allerdings erst, als dieser völlig geschwächt und dem Tode nahe ist, als vitales Wesen für sie nicht mehr bedrohlich. Naheliegend ist allerdings auch, dass der Hund als verdrängtes und veräußertes Wesen stirbt und integriert wird, auch dadurch, dass die Protagonistin ihm durch ihren eigenen ›Verfall‹, ihre Animalisierung, so nahegekommen ist. Als Sinnbild und Figur verschwindet er jedenfalls ebenso plötzlich, wie er zu Beginn im Text erschienen ist. Dies bedingt allerdings einen erneuten Umschlag innerhalb der Novelle: Es ist nun die Protagonistin selbst, die in ein ›neues‹ Sein hineingerät. Das ›Andere‹ bricht nicht mehr in die menschliche Welt ein oder wird bewusst aufgesucht, vielmehr wird die Protagonistin selbst zur ›anderen‹ und erlebt einen Umsturz der eigenen Perspektive. Inszeniert wird damit eine Verschmelzung von ›Mensch‹ und ›Tier‹, die am Ende des

Prozesses steht, in dem die menschliche Kultur- und Erkenntniswelt für die Protagonistin zerbricht.

Die städtische Welt erscheint ihr nunmehr als nächtliche, die allerdings auch etwas von Zauber und ihrer Energie wiedergewinnt:

Mannshoher Beifuß neben den Straßenbahnschienen. Die gezähnten Blätter flackerten im Fahrtwind, als die Bahn einfuhr. [...] Der Beifuß wogte. Einzelne Hundebesitzer stapften zwischen den Stauden hindurch, gelbgesichtig im Laternenlicht. (122)

Die Protagonistin streunt herum, ziellos-zielgerichtet beschattet sie ihre Mitmenschen, die, so nimmt sie an, das Gleiche tun. Unter einer Brücke trifft sie auf einen Obdachlosen:

Er rollte sich in dem Karton zusammen und klappte den Deckel zu. Ich spürte mein Wolfslächeln im Gesicht. Mein hündisches, unterwürfiges Lächeln. Ich stand auf und ging. (124).¹³¹

Nahegelegt wird hier die Überschreitung einer Grenze: Aus der hellen Welt des Tages, die mit humanen Ordnungen, Erkenntnis und nicht zuletzt der Aufklärung verknüpft ist, fällt sie in die untergründige Welt des dunklen und animalischen Verdrängten, das sie fortan überall wahrnimmt:

Ich sah Tierschatten aus den Augenwinkeln. Auf Sims, in Nischen, an unbelebten Straßenecken. Sie huschten, sie glitten geschmeidig vorüber, es waren volle, sinnliche Bewegungen, Schatten, die sich unter den Laternenkegeln auflösten, wiedererstanden, Tierbewegungen, nachts in der Stadt, Schritte fliehend, Passanten kamen nachts von Konzerten, Passanten in ihren Mänteln verborgen, mit ihren um diese Uhrzeit animalischen Wünschen [...]. Tiere, nachts, in der Stadt, ihre unauffälligen Bewegungen, die sich dennoch einprägten, als zögen die kleinen Körper Leuchtspuren, phosphoreszierende, schlängelnde, schwänzende Fellbündel in den dunklen Ecken und Gebüsch, in den Kellerschächten und Eingangsfluren, niemand konnte ermessen, wie viele es waren, man entdeckte sie selten, aber wenn man sie sah, brannten sie sich ein wie Lichtstreifen auf einer Nachtaufnahme. An der Tankstelle schlüpfte etwas in die Randbepflanzung. Ich eilte hinterher und bog die Zweige auseinander. Ein Fuchsgesicht blinzelte mich an, und ich ließ die Zweige wieder zusammenschnellen. (124 f.)

¹³¹ Zu denken ist hier auch an den Satz »Homo homini lupus« [Der Mensch ist des Menschen Wolf], der durch den Philosophen Thomas Hobbes bekanntgeworden ist. Dies verweist auf den unklaren Status des Menschen zwischen Animalität und Menschlichkeit, darauf, dass der Mensch als solcher anerkannt werden muss, um sich als Subjekt etablieren zu können.

Inszeniert wird eine Loslösung von der kulturellen Welt, die diese nun endgültig als vom Animalischen durchkreuzt und unterwandert entlarvt.¹³² Zugleich zeigt der Text allerdings in seiner letzten Sequenz die Problematik dieses ›Falls‹ auf, der ausgesprochen ambivalent bewertet wird:

Ich verließ das Wohngebiet und wanderte auf freies Feld. Der violette Raum schloß sich um mich, unzählige Lichtpunkte blickten auf mich herab. Der Raum betrachtete mich von allen Seiten, er sah gleichzeitig von überallher, alle Ausrichtungen des Raumes schienen auf mich zuzulaufen. Es gab kein Versteck. Ich stand da, in dieser Offenheit, der Offenheit ausgesetzt, die Lichtpunkte blitzten, aber das eigentliche Schauen schien von dem weichen, tiefen Violett zu kommen, es schaute und nahm mich in seine Weichheit hinein, in seine Tiefe, ich gehörte diesem Raum, er besaß mich, wie man ein kleines Haustier besitzt, um das man sich kümmern will. (125)

Die Protagonistin wird hier, wie der Hund auf ihrem Spaziergang, zum Zentrum des Raums, der erstmals Geborgenheit vermittelt – der Kosmos wird zu einer schützenden Hülle und mit einem fast liebevollen Blick assoziiert. Verschwunden sind allerdings alle Spuren des Menschlichen, sowohl im Raum als auch in der Protagonistin selbst. Das »violette Zwielicht«, das den Besuch der Stadtbrache begleitete und den ›Menschen‹ ins Dunkel verwies, wird hier zum satten Violett, in das das menschliche Ich, wie das ›Tier‹, vollkommen eingelassen ist. »Das Offene« lässt dabei an ein Gedicht von Rilke denken, in dem er, anders als Agamben, gerade dem Tier die Erkenntnis des Unendlichen zuschreibt:

Mit allen Augen sieht die Kreatur/das Offene. Nur unsre Augen sind/wie umgekehrt und ganz um sie gestellt/als Fallen, rings um ihren freien Ausgang./ Was draußen ist, wir wissens aus des Tiers/Antlitz allein; denn schon das frühe Kind/wenden wir um und zwingens, daß es rückwärts/Gestaltung sehe nicht das Offne, das/im Tiergesicht so tief ist. Frei von Tod./Ihn sehen wir allein; das freie Tier/hat seinen Untergang stets hinter sich/und vor sich Gott, und wenn es geht so gehts/in Ewigkeit, so wie die Brunnen gehen.¹³³

Nahegelegt wird damit, dass die Protagonistin aus dem menschlichen Daseinshorizont in einen unbestimmten Raum, in ein bloßes Sein hineingefallen ist. Dies lässt sich assoziieren mit dem Zustand des ›Menschen‹, der am Ende seiner Geschichte angelangt ist, wie ihn Agamben skizziert. Hier komme die anthropologische Maschine zum Stillstand, sei der Wunsch nach Erkenntnis und Weltbeherrschung still gestellt, ohne ganz

¹³² Auch der Biologe Bernhard Kegel zeichnet in seiner Studie ausführlich nach, wie viele Tiere im städtischen Raum leben. Vgl. KEGEL: 2013.

¹³³ RILKE: 1997, 658.

aufgegeben zu sein, womit ein neues Wesen erscheinen könne, das weder ›Mensch‹ noch ›Tier‹ und auch keine Mischung, sondern vielmehr unbestimmt ist:

Es ist nicht einfach, die neue oder schon sehr alte Figur des Lebens zu denken, das [...] dort aufleuchtet, wo es vom Logos und von seiner eigenen Geschichte Abschied nimmt. Dieses Leben ist nicht mehr menschlich, weil es jegliches rationales Moment, jegliches Projekt zur Beherrschung des animalischen Lebens völlig vergessen hat. Es ist aber auch nicht animalisch, wenn unter Animalität eben jene Weltarmut und jene finstere Erwartung einer Offenbarung und einer Rettung verstanden wird. Bestimmt »sieht es nicht das Offene«, insofern es sich dessen nicht als Mittel zu Beherrschung und Erkenntnis bedient. Es bleibt aber auch nicht einfach in der eigenen Benommenheit verschlossen. [...] Seine Nicht-Erkenntnis impliziert nicht den Verlust jeglichen Verhältnisses mit der eigenen Verborgenheit. Vielmehr bleibt dieses Leben in heiterer Beziehung zur eigenen Natur [...] als zu einer Zone der Nicht-Erkenntnis.¹³⁴

Das Animalische werde, so Agamben, in diesem Zustand weder verneint noch vereinnahmt, weder abgetrennt noch transzendiert, es bleibe für den Menschen im Unergründlichen.¹³⁵ Damit setze der Mensch allerdings die eigene Existenz aufs Spiel, indem er das Verhältnis zwischen Mensch und Tier als »Figur der ›großen Ungewissheit‹, die beide außerhalb des Seins läßt«¹³⁶, akzeptiert. So gehe es gerade darum,

die herrschende Maschine unserer Konzeptionen des Menschen abzuschalten, [...] nicht, nach neuen, effizienteren und authentischeren Verbindungen zu suchen, als vielmehr, die zentrale Leere auszustellen, den Hiat, der – im Menschen – den Menschen vom Tier trennt, bedeutet also, sich in dieser Leere aufs Spiel zu setzen: Aufhebung der Aufhebung, *Shabbat* sowohl des Tieres als auch des Menschen.¹³⁷

Das Projekt der Aufklärung, des vernünftigen Menschen, der sich über die Natur erhebt, eines souveränen und autonomen Subjekts, das das eigene Animalische transzendieren kann, erweist sich als zerstörerisch und wird für gescheitert erklärt bzw. in Demut beendet, was eine neue Offen-

¹³⁴ AGAMBEN: 2003, 98 f.

¹³⁵ Vgl. dazu auch BODENBURG: 2012, 91 ff. Sie geht davon aus, dass Agamben hier zwei mögliche Szenarien im Verhältnis zum Tier am Ende der Geschichte skizziert, die vollkommene Beherrschung und Vereinnahmung des Tiers durch die Technik, oder das Tier einfach sein zu lassen und keine Erkenntnis mehr zu realisieren. Auch Bodenbourg sieht dabei als Problem, dass es dann nicht mehr möglich ist, Positionen einzunehmen und politisch zu handeln.

¹³⁶ AGAMBEN: 2003, 101.

¹³⁷ Ebd., 100.

heit ermöglicht. Zu denken ist hier auch an posthumanistische Szenarien, wie sie Rosi Braidotti entwirft. In diesen erfahren sich Menschen als Teil komplexer Lebenszusammenhänge und in Verbindung mit der *Zoe*, die Braidotti als vitale, nichtmenschliche Lebenskraft beschreibt, welche normierende und lebensfeindliche Strukturen aufbricht und somit ein Moment der Schöpfungskraft und des Widerstands ist. Auch die festgefügte Identität eines menschlichen Subjekts wird damit unmöglich und Subjektivität als solche neu gedacht.¹³⁸

Ein solches Szenario legt auch Poschmanns Text nahe. So zeigt sich im Blick der Protagonistin auf den Sternenhimmel offenbar tatsächlich ein ›neues Sehen‹:

Es war nicht mehr lang bis zur Morgendämmerung. Nachtblau. Weißglühende Stellen. Brennstellen. Leerstellen. Sterne mit weißen Zwergen als Begleitern. Massereiche Zwerge, von denen die größeren umrundet werden. Energiezentren. Wahnideen. Er speit Flammen aus und verdoppelt die sengende Hitze der Sonne. Gesunde Feldfrüchte kräftigt er, solche mit geschrumpften Blättern oder schwachen Wurzeln läßt er eingehen. Er ist es, der Häupter und Glieder austrocknet, der die Dürre schickt, der den Ackerboden bersten lässt. Der dunkelblaue Sternenhimmel im Streulicht der Stadt. Kants Sternenhimmel. Stifters Sternenhimmel. Hundstage. Der Stern Sirius ging über dem Horizont auf und brannte in weißem Licht. [...] Der Große Hund stand auf seinen Hinterläufen, ein Hund im Sprung, ein Hund in seiner größten Pracht. Canis maior, der Hund mit dem gleißend hellen Gesicht. Klar ist sein Antlitz und himmelblau, die Strahlen, die er sendet, sind leuchtend und kalt, er trägt den hellsten Stern des Himmels im Maul. (125 f.)

Der Himmel erscheint gleichsam perforiert, er repräsentiert keine feste Sinnstruktur mehr, sondern vielmehr ein zerlöcheres Tuch. Die Sternenhimmel von Stifter und Kant, ein Firmament, das auch für metaphysische Ordnungen steht, zerfallen, indem die Sterne zu ›negativen Stellen‹ werden. Gerade dadurch entsteht jedoch eine neue Durchlässigkeit auf etwas ›Anderes‹ hin, das jedoch nicht mehr genannt und gefasst, sondern nur noch wahrgenommen werden kann.¹³⁹ Die (An)Erkenntnis des eigenen

¹³⁸ Vgl. BRAIDOTTI: 2014, 66, 91, 171 f., und ausführlich dazu LINKE: 2021.

¹³⁹ Für diesen neuen, durchaus auch religiös konnotierten, Anfang sprechen auch implizite Bezüge zum Weihnachtsfest und einer göttlichen Erlösung durch ein Weihnachtsgedicht von Joseph von Eichendorff, das implizit anklingt: »Markt und Straßen steh'n verlassen,/Still erleuchtet jedes Haus/Sinnend geh' ich durch die Gassen/Alles sieht so festlich aus.// [...] //Und ich wandre aus den Mauern/Bis hinaus in's freie Feld,/Hehres Glänzen, heil'ges Schauern!/Wie so weit und still die Welt!//Sterne hoch die Kreise schlingen,/Aus des Schnees Einsamkeit/Steigt's wie wunderbares Singen – /O du gnadenreiche Zeit!« (EICHENDORFF: 1987, 382 f.). Auch über das Motiv des Sternenhimmels

Animalischen, die Einsicht in die Begrenzungen des Selbst und des eigenen Wissens lassen den ›Menschen‹ in der Moderne möglicherweise mit einer neuen Würde zurück. So bemerkt Böhme:

Weder die Ordnung der Dinge noch die Ordnung des Himmels enthalten objektive Antworten für das Denken bereit. Darin liegt eine Wendung zum Subjekt, insofern diesem, seelisch und geistig, die Bürde auferlegt ist, sich seiner Position bewusst zu werden in der Endlichkeit des Wissens und der unendlichen Offenheit des Fragens. Eine Wendung zum Subjekt auch, weil dieses Bewußtsein eine Melancholie einschließt, die keine Erlösung findet im erkennenden Aufstieg zu Gott. [...] In der wachen Kraft und der Weite der Fragen wird eine neue Würde sichtbar. Sie besteht nicht darin, daß der Mensch durch die Teilhabe an überlegenen Mächten einen privilegierten Status gewinnt, sondern darin, daß er im Durchdenken der Welt voller Zeichen sich als Subjekt mit endlichem Bewußtsein innewird und im Wissen der Grenzen das Mögliche schafft. Die Melancholie behält die Erfahrung ein, daß es aus der Vieldeutigkeit der Zeichen und der Endlichkeit des Könnens keine Erlösung mehr gibt. Leben ohne »Gehäus« und ohne »Rüstung« ist der schwierigere, schmerzhaftere Weg.¹⁴⁰

Zugleich lässt das Schicksal der Protagonistin eine solche Entwicklung jedoch auch als problematisch erscheinen. Der Hundstern, als neuer Leitstern des ›Menschen‹, verbindet sich auch mit Wahnideen und Halluzinationen, er erscheint wie ein strafender Gott, der die Schwachen, die ihm ausgeliefert sind, vergehen lässt.¹⁴¹ Ein ›Mensch‹, der sich in einer Art unbewusstem Dasein in die Welt einlässt, erscheint nicht mehr fähig, sich zu orientieren und zu handeln, er ist einer tiefen Einsamkeit und möglicherweise geistiger Umnachtung ausgesetzt. Poschmanns Text lässt diese Spannung zwischen der Protagonistin als ›Prophetin‹, die neue Welten entdeckt, und als ausgeschlossener Paria bewusst offen, ebenso wie jene zwischen dem Hund als himmlischem oder dämonischem Wesen. Er endet damit im ironisch Unbestimmten, indem tradierte Sinnkonzeptionen aufgegeben werden, neue aber unsichtbar bleiben. Auch Agamben geht davon aus, dass

die traditionellen geschichtlichen Mächte – Dichtung, Religion, Philosophie – [...] seit einiger Zeit in kulturelle Schauspiele und in private Erfahrungen verwandelt worden [sind] und [...] jegliche historische Wirksamkeit verloren ha-

bei Poschmann wäre noch weiter nachzudenken. So erwähnt auch Walter Benjamin die Sternbilder als Sinnbild der Ideen in seinem Trauerspielbuch. Vgl. dazu BENJAMIN: 1978, 16. Bei Poschmann wären die Sterne dann gleichsam erloschen, ausgebrannt und hätten sich in Negativgrößen gewendet, die nicht mehr kontextualisiert werden können.

140 H. BÖHME: 1989, 72 f.

141 Ähnliche Stellen finden sich u.a. im Matthäus-Evangelium. Vgl. hierzu Mt 13, 1–9 und Mt 25, 14–30.

ben. [...] Als einzige einigermaßen seriöse Aufgabe [bleibt] die Sorge und integrale Verwaltung des biologischen Lebens, d.h. der Animalität des Menschen selbst übrig.¹⁴²

Agamben scheint damit eine Art Hingabe zu verbinden an das Leben selbst, an ein

höheres Stadium, das jenseits der Natur und der Erkenntnis, der Verborgenheit und der Unverborgenheit liegt [...] eine menschliche Natur, die vollends untätig ist – die Untätigkeit und das *desoeuvrement* des Humanen und Animalischen als höchste und unrettbare Figur des Lebens.¹⁴³

Im Sinne dieser Ausführungen ließe sich die Entwicklung der Protagonistin als eine radikale und notwendige Kritik am bisherigen menschlichen Sein an sich lesen. Der ›Mensch‹, dessen Weltkonzeptionen versagt haben, ist fortan ohne eigene Gestaltungen erneut in die Weite des Kosmos eingelassen. Allerdings ist dieses Sein auch ein bewusstloser Zustand, der der geistigen Verfasstheit der ›Menschen‹, die nach Erkenntnis streben, ebenso wie ihren besonderen Möglichkeiten und der Verantwortung, Welt und Geschichte zu gestalten, nicht gerecht wird. Zugleich wird der ›Natur‹raum selbst, nicht zuletzt im von Agamben vollzogenen Anschluss an Heidegger, metaphysisch überhöht. So räumt auch Agamben selbst ein, dass

[...] nicht klar [ist], ob der Wohlstand eines Lebens, das sich selbst nicht mehr als menschlich oder animalisch erkennen kann, als befriedigend empfunden werden kann.¹⁴⁴

Die Auflösung einer anthropozentrischen Perspektive und eine neue Einbindung des ›Menschen‹ in den Raum zeigen sich damit als ambivalentes Geschehen. Es mündet nicht zwangsläufig in ein interaktives und dynamisches Zusammenspiel zwischen Erkenntniswelt und Materie, ›Mensch‹ und ›Natur‹, sondern möglicherweise auch in eine tiefe Ratlosigkeit und Passivität. Dies stellt posthumanistische Ansätze, wie sie beispielsweise Rosi Braidotti skizziert, in Frage.

Deutlich geworden ist, dass Poschmanns Text weder Lösungen für neue und bessere ›Natur‹verhältnisse entwickelt, noch konkrete Vorschläge für ein neues Selbstverständnis des ›Menschen‹. Vielmehr verweist er auf ein nie abschließend zu definierendes Spannungsfeld, indem

¹⁴² AGAMBEN: 2003, 86.

¹⁴³ Ebd., 96.

¹⁴⁴ Ebd., 86.

er die totale Vereinnahmung von ›Natur‹phänomenen durch die kulturelle Welt als ebenso problematisch darstellt, wie die menschliche Selbstaufgabe der eigenen Gestaltungskraft. Aufgezeigt wird damit vor allem das paradoxe und schwierige ›Natur‹verhältnis der heutigen Gegenwart, in dem sich tradierte ›Natur‹konzeptionen als nicht mehr tragfähig erweisen, ohne dass schon neue Deutungen und Selbstbestimmungen aufscheinen würden. Dies entspricht Poschmanns eigenem Verständnis der (politischen) Aufgabe von Literatur. Diese könne, so Poschmann,

seismographische Funktionen erfüllen, Erschütterungen aufspüren, die sich erst anbahnen. [...] Die spezifischen Möglichkeiten von Literatur, sich mit dem Subjekt zu beschäftigen, Bewußtseinszustände zu durchleuchten, zu analysieren oder zu schaffen, können das Delirium eines individuellen und gesellschaftlichen Verhaltens vielleicht nicht ändern, aber ihm doch Aufmerksamkeit zukommen lassen. Solche Sensibilisierung wäre für mich ein politischer Akt.¹⁴⁵

In den Blick gerät dabei auch das Dasein der ›Menschen‹ sowie die Stellung, die sie selbst und ihre Erkenntniskraft in der Welt einnehmen. Literatur wird somit zum Ort, an dem gegenwärtig die Verhandlung der anthropologischen Fragen stattfindet,

der das Individuum über sich selbst aufklärt, an dem sich der schöne Schein als Tarnung entpuppt. Es bleibt eine Leerstelle, über die uns zu beruhigen der Sinn des Unterhaltungsbedürfnisses aller Zeiten ist, [...] die offenzuhalten auch heute die Aufgabe der Kunst, der Literatur sein muss.¹⁴⁶

Will man sich weder mit der Scheinwelt noch, wie Agamben, Poschmanns Protagonistin und in gewissem Sinne auch Morton, einfach mit dem Ende der menschlichen Geschichte und dem Abtreten des ›Menschen‹ nach dem Scheitern bisheriger Konzepte abfinden, so zeigt sich letztlich nur ein Weg, den auch Donna Haraway skizziert: Basierend auf der menschlichen Fähigkeit zur Selbstreflexion und zum Abstrahieren, neue Weltkonzeptionen und Geschichten zu entwerfen, zu erzählen und zu leben.¹⁴⁷ Dies setzt voraus, in einem Gestus des Sich-Einlassen auf das ›Andere‹ Leben neu zu erkunden, ohne dabei eine anthropozentrische Sinnperspektive aufzugeben, die als solche aber nicht mehr absolut gesetzt werden kann. Als ›Spielraum der Rettung‹ zwischen dem apokalyptischen

¹⁴⁵ POSCHMANN: 2016c, 26 f.

¹⁴⁶ Dies.: 2014b, 39.

¹⁴⁷ LINKE: 2021.

Empfinden der Protagonistin und dem funktionalistischen ›Weiter-So‹ der sie umgebenden Gesellschaft könnte sich daher nicht zuletzt die Literatur selbst erweisen.

Zwischenfazit

Die vorangegangene Analyse der beiden Primärtexte hat gezeigt, dass dualistische Konzeptionen von ›Mensch‹ und ›Natur‹, wie sie die Aufklärung im Blick hatte, in der Gegenwart problematisch geworden sind. Ein menschlich-souveränes Subjekt und seine ›Kultur‹ stehen nicht mehr beherrschend einem ›Naturraum gegenüber: Vielmehr verwischen die Grenzziehungen zwischen ›Natur‹ und Kultur, so dass sich diese als gegensätzliche Entitäten nicht halten lassen. Beide Texte inszenieren ein Bewusstsein für die sinnliche und physische Einbindung des ›Menschen‹ in seine Umgebung, von der er nur begrenzt abstrahieren kann. So entstehen Konzeptionen der eigenen Umwelt ebenso wie ›Natur‹konzeptionen – im Sinne des Verständnisses eines Gesamtzusammenhangs – erst auf Basis des eigenen körperlichen Erlebens und im Zusammenspiel mit der Materie. Zugleich erweisen sich solche Sinnkonstruktionen als prekär und flüchtig. Beide Texte betonen die Begrenzung und die Vielfalt der menschlichen Perspektiven, die die Komplexität lebendiger Zusammenhänge nie umfassend verstehen und durchschauen können. Bei Pryds Helle ist es die lebendige Kraft einer in stetigen Prozessen und Veränderlichkeit verfassten Materie, die der Ausbildung stabiler und dauerhafter menschlicher Sinnkonstruktionen entgegensteht. Bei Poschmann ergab sich dies wesentlich aus dem Zweifel der Protagonistin an tradierten ›Natur‹konzeptionen, die in einer durch den ›Menschen‹ veränderten Welt keine Lesbarkeit des gegebenen Raumes mehr ermöglichen und inadäquate, da zerstörerische, Handlungsweisen hervorbringen. Allerdings zeigte sich in Poschmanns Text auch ein zweites Extrem: eine Vermenschlichung von ›Natur‹phänomenen in der Gegenwart, namentlich der Haustiere, die diese absolut in einen Kulturraum einbindet. Auch hier wurde die Auflösung tradierter Grenzziehungen mit massiven Auswirkungen auf das soziale Zusammenleben deutlich: Dass ein kulturdiszipliniertes ›Natur‹phänomen als ›Mitmensch‹ gesehen werden kann, während die ›wilde‹ Protagonistin sich als solcher disqualifiziert, löst tradierte Gemeinschaftsbildungen der menschlichen Spezies auf. Insgesamt zeigten sich somit in den beiden Texten ausgesprochen paradoxe ›Natur‹bezüge: Einerseits wird die Einbindung und die Begrenzung des ›Menschen‹ erkannt und dieser dem ›Natur‹zusammenhang ein- und untergeordnet. Auf der anderen Seite versucht sich jedoch der aufklärerische Gestus der Naturbeherrschung, auch in der Gegenwart vehement zu behaupten be-

ziehungsweise wird er teilweise, unbewusst und implizit, auch innerhalb ökologischer Narrative fortgeführt. Gerade in einer zunehmenden, abstrahierenden Technisierung und Idealisierung wird die Verknüpfung und Berührung mit der Materie aufgehoben. In einem sinnvollen ›Natur‹verhältnis müssten allerdings beide Komponenten – geistige Abstraktion und wahrnehmende Sinnlichkeit – zusammenspielen.

Das Scheitern der beiden Protagonistinnen, die keine eigenen Sinnkonstrukte mehr etablieren können, weist jedoch zugleich auf die Problematik einer ›Eingemeindung‹ des ›Menschen‹ in die ›Natur‹räume hin. Für beide wird die sie umgebende Räumlichkeit unlesbar, sie können sie nicht mehr als Sinnbild entwerfen und sich diesem gegenüber verhalten und darin verorten. Beide können aufgrund dieser fehlenden Orientierung keine Handlungskraft mehr entwickeln. Vielmehr gleiten sie in eine Passivität ab, die animalische Züge trägt. Dabei ist jedoch zu fragen, ob dieser Zustand tatsächlich als animalisch bezeichnet werden kann. So entwerfen, folgt man den Überlegungen der Biosemiotik, Lebewesen generell Konzeptionen ihrer Umgebung, die eine sinnvolle ›Antwort‹ auf deren Geschehnisse ermöglichen und damit das eigene Überleben sichern. Für den ›Menschen‹ ist dabei spezifisch, dass sich diese Konzeptionen im Zusammenspiel zwischen Sinnlichkeit und abstrahierendem Bewusstsein bilden. Letzteres ermöglicht es ihm, anders als anderen Lebewesen, soweit wir das wissen, in weitaus größerem Maße, räumliche Gegebenheiten zu überschreiten, Räume als mentale Konzepte neu zu entwerfen und diese eigenen Sinnkonstruktionen wiederum in eigenen Raumgestaltungen auch praktisch umzusetzen. Es ist dieser Aspekt des Menschseins, der den Protagonistinnen fragwürdig geworden ist und den sie letztlich verweigern. Beide fallen dadurch jedoch in ein unbestimmtes Menschsein, das möglicherweise eine neue Offenheit – sehr wesentlich aber auch den totalen Selbst- und Identitätsverlust – bedeutet. Im Umkehrschluss werden damit die menschlichen Sinnkonstruktionen als überlebenswichtig ausgewiesen. Trotz ihrer Vorläufigkeit und Begrenzung, obwohl sie eine Gefahr der Entfremdung und Überheblichkeit bergen, ermöglichen sie doch erst die eigene Verortung und Identität, die nicht zuletzt mit einer besonderen Verantwortung einhergeht. Aus dieser kann und darf sich der ›Mensch‹ nicht in eine passive Eingebundenheit hinein entziehen: Sein Reflexionsvermögen gibt ihm besondere Möglichkeiten der Welt- und Selbstgestaltung, die er nicht negieren kann, indem er sich selbst neu zum ›Tier‹ macht und als solches inszeniert. Er ist verantwort-

lich für die Weltbilder, die er entwirft und sein Handeln, das auf diesen basiert. Der Wunsch nach einer Auflösung anthropozentrischer Perspektiven erscheint vor diesem Hintergrund wenig erstrebenswert und auch kaum umsetzbar.

Dennoch lassen sich beide Texte auch ökologisch lesen: Sie machen deutlich, dass der ›Mensch‹ ›Natur‹ zwar nicht umfassend beherrscht, diese aber durch sein Handeln so sehr verändern kann, dass ihm selbst fortan Räume aufgegeben sind, in denen er weder Sinn noch ›Heimat‹ findet und in denen er damit selbst nicht mehr überleben kann. Dies zwingt zur Achtung und Bewahrung, zumindest zur Vermeidung des leichtfertigen Aufbrechens, gegebener Zusammenhänge. So wurde bei Pryds Helle ein ›Natur‹raum, der seine Bezüglichkeiten und Rhythmen verloren hat und als solcher nicht mehr mit dem ›Menschen‹ zusammenspielt, sichtbar, in Poschmanns Text eine zerstörte ›Natur‹, die als Öde und Steppe keine Anknüpfungspunkte mehr für menschliche Sinnkonstruktionen bietet. Deutlich zeigt sich auch hier, wie eng der physische ›Natur‹raum und ein mentaler Kulturraum aufeinander bezogen sind, beide stehen in einer wechselseitigen Beziehung, so dass die Veränderung von ›Natur‹räumen auch die Möglichkeiten menschlicher Kultur langfristig erheblich beeinflussen und verändern wird. Zugleich erscheint es als Problem, wenn ökologische Konzeptionen selbst zum idealistisch-mentalenen Konstrukt werden, das das Andere vereinnahmt und der eigenen Selbstbestätigung gefügig macht. An dieser Stelle ist Timothy Morton zuzustimmen, dass es nicht darum gehen kann, sich in schöne Bilder eines harmonischen ›Natur‹verhältnisses zu verlieren, die gleichwohl auf deren totaler Beherrschung beruhen. Vielmehr geht es tatsächlich um radikale Veränderungen der eigenen kulturellen Praktiken, die vor allem auch eine Begrenzung der gewonnenen Bequemlichkeiten und des Konsums natürlicher Ressourcen in jeglichem Sinne bedeuten.¹ Diese Begrenzung kann, wie gezeigt, nicht absolut sein, denn auch der ›Mensch‹ muss entsprechend der eigenen Bedürfnisse und Besonderheiten das eigene Überleben sichern. Es geht darum, Räume zu schaffen, die der ›Mensch‹ in kluger Weise gestaltet und in denen er letztlich ein sehr entscheidender Faktor bleiben wird, die aber ein gutes Zusammenleben und Leben für andere Lebewesen ermöglichen.

1 MORTON: 2016, 183 ff.

Hilfreich erscheint in diesem Zusammenhang der von mir in der Einleitung entwickelte Begriff der Umwelt – verstanden als Raumkonzept, das sich als mentales Konzept auf Basis der materiellen Gegebenheiten entwickelt. Es verortet sich damit in einem Zwischen: Es ist gebunden, indem es die physische Umgebung und damit auch deren Ressourcen und Begrenzungen erkennt und ernstnimmt. Es ist jedoch zugleich frei, indem es als Abstraktion flexibel und wandelbar ist. Entscheidend ist somit eine dynamische Bezüglichkeit, die weder das eine noch das andere absolut setzt. In diesem Sinne lässt sich gegenwärtig von ›Natur‹ im Sinne der Aufklärung auch nicht mehr sprechen. Diese setzte voraus, dass der ›Mensch‹ sich tatsächlich in einer gottähnlichen Perspektive dem ›Natur‹zusammenhang gegenüberstellen, diesen überblicken und umfassend erfassen und gestalten kann – in einer gleichsam nicht-irdischen Perspektive. Die Raumuntersuchungen anhand der Texte haben jedoch gezeigt, dass solche kategorischen Abtrennungen unmöglich sind. Es kann gegenwärtig nicht mehr um eine umfassende ›Natur‹erkenntnis durch den ›Menschen‹ gehen, sondern um die Entwicklung von differenzierten und reflektierten Perspektiven auf die eigene Umgebung, aus einem anthropozentrischen Blickwinkel heraus. Dieser muss sich der begrenzenden Einbindung und der eigenen Gestaltungsfreiheit und Verantwortung, die die besondere Stellung des ›Menschen‹ in einem Zwischen ausmachen, gleichermaßen bewusst sein. Eine ›Eingemeindung‹ des ›Menschen‹ ist aus meiner Sicht einem guten Zusammenleben der Spezies ebenso wenig förderlich wie die Weiterführung einer absoluten Naturbeherrschung – beides sind jedoch Tendenzen, die in posthumanistischen Kontexten verfolgt werden.² Wichtig erscheint vielmehr die Entwicklung eines neuen Selbstbewusstseins – indem der ›Mensch‹ dualistische Abgrenzungen aufgibt, sich aber zugleich in einer dynamischen Zwischenzone bewusst und souverän als für sich selbst verantwortliches Wesen verortet und das eigene Handeln gestaltet. Dies bedeutet die Notwendigkeit neuer Praktiken der Selbstreflexion, der Kommunikation und Verständigung: eine Bewusstmachung der Voraussetzungen, Paradoxien und Konsequenzen der eigenen mentalen Konzeptionen von ›Natur‹ und welche Raum- und Weltordnungen diese letztlich hervorbringen und zu gestalten vermögen.

² Vgl. dazu ausführlicher HERBRECHTER: 2009, 6 f., und auch BRAIDOTTI: 2016.

4. Das unergründliche Andere – Peter Høeg: *Kvinden og aben* (1996)

Im Zentrum des Romans *Kvinden og aben* (dt. Die Frau und der Affe) des dänischen Schriftstellers Peter Høeg, erschienen 1996,¹ steht ein ›Affe‹.² Er flüchtet vom Boot eines Tierhändlers und versetzt die Stadt London in Aufregung. Dies gilt insbesondere für das Ehepaar Madelene und Adam Burden, in deren Haus Adams Schwester Andrea den Affen nach dessen neuerlicher Gefangennahme heimlich bringt. Beide Ehepartner nähern sich ihm auf verschiedene Weise. Adam führt illegale wissenschaftliche Versuche mit dem Affen durch, um die Identität einer potenziellen neuen Spezies zu klären. Ziel ist es, die eigene wissenschaftliche Reputation zu stärken, um Direktor des erweiterten Londoner Zoos zu werden – ein Prestigeprojekt seiner ehrgeizigen Schwester. Seine Frau Madelene wiederum wird zunehmend zu Adams Antagonistin, indem sie den eingesperrten Affen, und damit auch sich selbst, aus Adams Griff befreit, mit ihm in ein Wildtierreservat flieht und eine Liebesbeziehung mit ihm eingeht. Am Ende kehren beide in die Gesellschaft zurück, wo sich der Affe und weitere Vertreter seiner Spezies als Wesen, die bisher heimlich unter den ›Menschen‹ gelebt haben, offenbaren. In einem tumultartigen Szenario bringen sie die Sinn- und Identitätskonstruktionen der Gesellschaft zum Einsturz, was in eine Art Apokalypse führt. Deutlich wird dabei, wie sehr diese Sinnkonstruktionen auf kategorialen Trennungen und Bestimmungen beruhen, die das Eigene und das Fremde unterscheiden.

Damit ist die grundlegende Thematik des Romans benannt, in dem es um den Umgang mit dem Anderen geht, um die Abgrenzung vom ›Tier‹ und die Frage, wie und ob sich ein spezifisch Humanes bestimmen lässt. Es ist kein Zufall, dass es sich bei dem ›Tier‹ um einen Affen handelt. Der

¹ Die deutsche Übersetzung, *Die Frau und der Affe*, erschien 1997 im Verlag Hanser.

² Auf die Frage nach der Identität des Affen gehe ich im nächsten Abschnitt ausführlich ein. Sie ist nicht eindeutig festzulegen, vielmehr inszeniert der Roman ein Spiel zwischen den Identitätszuschreibungen ›Tier‹, ›Mensch‹ und Gott. Daher wird die Benennung als ›Affe‹ hier nur als Platzhalter verwendet. Eine zweite Möglichkeit wäre die Benennung als Erasmus gewesen, ein Name, den Adam dem Affen gibt und den auch Madelene später verwendet. Allerdings ist dies ein Name, der letztlich nicht für das Individuum steht, sondern als Benennung auch den Versuch von dessen Vereinnahmung ausdrückt. Insofern steht der Affe in diesem Text durchgängig für das fremde Wesen, das sich nicht wirklich bestimmen lässt.

Affe ist neben dem Hund *das* prominente Tiermotiv, um die Abgrenzung zum Animalischen und damit menschliche Identitätskonstruktionen zu verhandeln.³ Anders als der Hund wird der Affe dabei nicht als Bestätigung, sondern als Bedrohung empfunden: Er ahmt den Menschen mit ähnlichen Bewegungen nach und karikiert diese damit auch. Er ist dem Menschen im Verhalten und auch genetisch so ähnlich, dass er die Grenze des Menschseins stets zu überschreiten droht.⁴ Dadurch, dass die Grenzbeziehungen in Bezug auf den Affen weniger klar erscheinen als beim Hund, ruft der Affe als Figur auch kolonialistische Diskurse auf, die dem menschlichen Anderen⁵ und ›Wilden‹ eine animalische, und damit unterlegene, Identität zuschreiben. Auch Julika Griem sieht daher »eine wichtige symbolische Funktion der Figur des Affen darin, den Umgang mit Fremdheit, mit Anderen [sic!] und Anderem, zu gestalten.«⁶ Ausgehend von diesem

3 So schreibt Griem: »Anhand der herausragenden Position des Affen in den Bestiarren unserer Kulturgeschichte lässt sich daher rekonstruieren, mit welchen Grenzwerten festgelegt worden ist, was als menschlich gelten soll.« (GRIEM: 2010, 11 f.). Auch Körber schreibt: »Seit Darwin gilt der Affe aufgrund seiner nahen Verwandtschaft zum Menschen als vorzügliches Untersuchungsobjekt zur Erforschung von Geschichte und Wesen der Menschheit.« (KÖRBER: 2008, 214).

4 So erscheint der Affe oft als groteske Karikatur des Menschen, worauf auch der pejorative Begriff des Nachäffens hinweist. Im Mittelalter wird der Affe als *figura diaboli* gesehen, als Bild des sündigen Menschen und als groteske Karikatur des Menschen. Im evolutionsbiologischen Kontext stellt der Affe als nächster Verwandter den Grenzposten der natürlichen Sphäre dar. Auch Linné ordnete 1735 Menschen, Affen und Faultiere in die gleiche Kategorie ein. Er erscheint damit als primitiver Vorfahr des weißen Mannes, was negativ, aber auch positiv konnotiert sein konnte, beispielsweise in der Figur des ›Edlen Wilden‹ im Rahmen des Primitivismus. In der Gegenwart argumentiert beispielsweise das Great Ape Project, dass den ›Menschen‹ nur zwei Prozent seiner Gene vom Schimpansen trennen und will damit Menschenrechte für Menschenaffen erwirken. Dies zeigt, dass der Affe das ›Tier‹ ist, das dem ›Menschen‹ am nächsten steht, was ihm einen anderen Status verleiht und andere Verhaltensweisen ihm gegenüber erzeugt als z.B. gegenüber dem Hund. Vgl. dazu ausführlich GRIEM: 2010, 19 ff., 59 ff., 75 ff., und NEUMANN: 1996, 99 f. und 105 ff., sowie KÖRBER: 2008, 213 f. Vgl. zum Great Ape Project auch BODENBURG: 2012, 123 ff.

5 Wichtig ist, darauf hinzuweisen, dass es sich bei dem Anderen stets um ein imaginiertes Anderes handelt. Der Roman führt deutlich vor, dass sich dualistische Grenzbeziehungen so nicht aufrechterhalten lassen, sich vielmehr das Eigene und das Andere immer wieder vermischen. Im Sinne der Übersichtlichkeit werde ich dies im Folgenden jedoch nicht mehr eigens durch Anführungszeichen markieren.

6 GRIEM: 2010, 24. Daraus ergibt sich eine reichhaltige und vielfältige Motivgeschichte, die Høeg in seinem Roman aufgreift und mit der er spielt. Dies kann im Rahmen dieser Arbeit nicht ausführlich dargestellt werden, ich werde nur an einzelnen Stellen darauf verweisen. Eine ausführliche Studie zur Figur des Affen in der Literatur legt Julika Griem vor (GRIEM: 2010). Vgl. auch INGENSEP: 2013 u. NEUMANN: 1996.

Szenario entwickelt der Roman Überlegungen, wie eine durch technische, ökonomische und wissenschaftliche Systeme geprägte patriarchale Gesellschaft, die sogenannte Zivilisation, mit den Fremden bzw. ihrem eigenen Anderen – dem Animalischen, das sie verdrängt, beherrscht und ausschließt – umgeht und wie sie sich diesem wieder annähern kann. Entwickelt wird dabei eine Kulturkritik, die allerdings nicht das Ziel hat, den ›Menschen‹ wieder in den ›Naturraum‹ einzugemeinden. Vielmehr versucht der Text, menschliche Kategorienbildungen und menschliches Denken zu hinterfragen und davon ausgehend ein utopisches Menschsein zu entwerfen, das potenziell gewaltvolle Abgrenzungen und die Unterdrückung des Anderen vermeidet, und genau dadurch eine humane Freiheit und Reflexionsfähigkeit gewinnt.

Der Roman schreckt bei diesem Vorhaben weder vor der Verwendung von Klischees⁷ zurück noch davor, mit dem moralischen Zeigefinger zu winken.⁸ So schreibt er sich in eine seit der Moderne tradierte Zivilisationskritik ein, die den weißen Mann als Unterdrücker und Ausbeuter des Anderen inszeniert, das Frauen, ›Tiere‹, ›Natur‹ und kolonisierte ›Menschen‹ gleichermaßen zu umfassen scheint.⁹ Madelene, die sich mit dem Affen gegen ihren Mann und eine patriarchal geprägte Welt verbündet, in der beide als unterdrückte Wesen erscheinen, verkörpert das Bild der naturnahen, sinnlichen und emotionalen Frau, die dem rationalen aber gewaltvollen Mann gegenübersteht. Dies hat Høeg viel Kritik eingebracht, der Roman wurde vielfach als zu überdeutlich und zu wenig differenziert gesehen, was ihn als didaktisches Literaturstück und belehrende Pädagogik erscheinen ließ. Hinzu kam, dass Høeg die Einnahmen des Buches spendete, was in den Augen einiger Kritiker die politische Botschaft zusätzlich unterstrich.¹⁰ Ein weiterer Kritikpunkt war die für Høegs Texte

7 Vgl. dazu ENGBERG: 2005, 244: »Hans fortællinger tillader sig at fantasere løs på en måde, der viderefører alverdens klichéer i en smeltedigel af stort og småt.« [Seine Erzählungen erlauben sich in einer Weise loszufantasieren, die allgemeine Klischees in einem Schmelztigel von groß und klein weitertragen.]

8 Vgl. dazu u.a. HYLDGAARD: 2005, 2II, sowie HEES: 2002, 223.

9 Darauf werde ich noch ausführlich zurückkommen. Dass diese Art der Zivilisationskritik eine wiederkehrende Thematik in Høegs Erzählungen ist, macht u.a. Hees deutlich. Dies Erzählungen würden zu einem »lament for the loss of the natural world as a result of the world becoming an unadulterated technocracy.« (ebd., 216).

10 »En kritik, der ønsker at tage stilling til Peter Høegs nye roman, må på forhånd gøre sig klart, at man fra og med dette værk ikke længere står over for et forfatterskab, men en velgørende organisation.« [Eine Kritik, die zu Peter Høegs neuem Roman Stellung

typische starke Intertextualität¹¹, die in eine Diskussion führte, ob der Rückgriff auf tradierte und vermeintlich abgegriffene Bilder eine platte und unkünstlerische Epigonie darstellt oder, im Gegenteil, eine virtuose postmoderne Schreibweise, die auf Heterogenität abzielt.¹² Aufgeworfen wird damit implizit die Frage nach der Rolle der Literatur und dem Wert bestimmter literarischer Texte gerade in Bezug auf das Schreiben über ›Natur‹ und den Umweltschutz. Dieses soll, so wird hier nahegelegt, kritisch, aber auch nicht überdeutlich sein, es soll sich den ›Natur‹phänomenen nähern und diese darstellen, ohne die eigene ästhetische oder politische Vereinnahmung, die damit einhergeht, zu offensichtlich werden zu lassen. Unklar bleibt weiterhin, in welche Kategorie der Literaturbetrieb Høegs Roman einzuordnen hat, jene der sogenannten ›hohen Literatur‹ oder jene der weniger angesehenen Populärliteratur. Während sich erstere unter anderem durch Autonomie, Originalität, Neuheit und einen

beziehen will, muss sich schon vorab darüber im Klaren sein, dass man ab diesem Werk nicht mehr einer Autorschaft gegenübersteht, sondern einer Wohltätigkeitsorganisation]. (Skyum-Nielsen zitiert in GYLLING: 2005, 25).

¹¹ In der Sekundärliteratur wird die Intertextualität bei Høeg vielfach aufgegriffen und in diesem Zusammenhang besonders auf die Nähe zu den Texten von Karen Blixen und Joseph Conrad hingewiesen. Vgl. dazu u.a. SCHIEDERMAIR: 2010, 262 ff., WÜRTH: 1999, 62, sowie ENGBERG: 2005, 241 f. Die Nähe zu Blixen zeigt sich auch in Bezug auf *Die Frau und der Affe* deutlich, da der Roman im Zusammenhang mit Blixens Erzählung »Der Affe«, erschienen in den *Syv fantastiske fortællinger* (1935), gelesen werden kann. Dieser Relation geht ausführlich Lill-Ann Körber nach. Marie Öhman nennt noch weitere Intertexte, wie Pierre Boules *Planet of Apes*, Will Selfs *Great Apes* und Bram Stokers *Dracula* und *King Kong*. Vgl. dazu ÖHMAN: 2009, 340 f. Auch Bezüge zu Kafkas Text »Ein Bericht für eine Akademie« und der Figur des Affen Rotpeter liegen nahe.

¹² Diese Kritik verstärkte sich mit dem Erscheinen von *Kvinden og Aben*, wobei ein Grund hierfür offenbar ein Aufsatz des dänischen Literaturkritikers Skyum Nielsen ist, der die Literaturkritik beschuldigte, Høegs Bücher überzubewerten. Danach, so scheint es, fiel die Rezeption des nächsten Werkes *Kvinden og aben* noch kritischer aus als die der vorherigen. Møller spricht sogar vom Skyum-Effekt. (MØLLER: 1997, 50). Gylling meint allerdings auch, dass der schon in früheren Texten sichtbare Moralimus in *Kvinden og aben* am deutlichsten zum Tragen komme. Vgl. GYLLING: 2005, 26. Vgl. zur Rezeption von Høegs Werk ausführlich den Aufsatz von Gylling sowie ÖHMAN: 2015, 96 f., WÜRTH: 1999, 62, und SCHOU: 1995, 7 f. Harsberg und Rösing bringen die Kritik auf den Punkt: Høeg wurde von einigen Kritikern für seine neuschaffende Virtuosität gerühmt und in den Rang der Weltliteratur erhoben, von anderen hingegen als plattes Plagiat verworfen. Sie selbst sehen Høeg als postmodernen Ideologiekritiker, postmodern durch sein Spiel mit früheren kulturellen Texten, ideologiekritisch, da seine Romane Marginalisiertes in den Mittelpunkt stellen. Auch Letzteres lässt sich jedoch unterschiedlich deuten, als Engagement oder als verknöcherte politische Korrektheit. Vgl. HARSBERG u. RÖSING: 2005, 9.

kritischen Gestus auszeichnet, was mit dem Begriff des männlichen, schreibenden Subjekts und Genies eng verknüpft ist, mag letztere Emotionen und allgemeine Begeisterung auslösen, auch politisch bedeutsam sein, qualifiziert sich jedoch nicht für eine seriöse (literaturwissenschaftliche) Auseinandersetzung.¹³ Eine Annäherung an dieses Andere, an die ›Massenkultur‹ ist dem Literaturbetrieb vornehmlich in einem kritischen Modus möglich, der dessen Einseitigkeit und Naivität entlarvt und eine emotional-identifikatorische Zugangsweise vermeidet.¹⁴

Wichtig ist dies, weil Høegs Roman nicht nur beide Lesemodi potenziell zu bedienen scheint, indem er das literaturwissenschaftliche und das breite Publikum anspricht, sondern sie auch im Umgang seiner Hauptfiguren mit dem Affen explizit aufgreift. So ähnelt die Herangehensweise, die das Andere bestimmen und klassifizieren will, jener des Wissenschaftlers Adam, während die emotional-identifikatorische Zugangsweise sich bei Madelene verorten lässt, die sich dem Affen seelisch und emotional ganz hingibt.¹⁵ Die Frage nach den Kategoriebildungen und nach dem Umgang mit dem Anderen überträgt sich somit auf die Ebene der Rezeption. Auf den zweiten Blick entpuppt sich der Roman daher als ein vielfältiges und mehrschichtiges Werk, das nicht primär das Verhältnis zum unterdrückten ›Tier‹ verhandelt, sondern, wie auch schon der Text von

¹³ Vgl. PERSSON: 2002, 328 ff.

¹⁴ Entsprechend bemüht sich die literaturwissenschaftliche Sekundärliteratur auch, die kritische Qualität des Romans entsprechend zu betonen. So spricht u.a. Würth zunächst von einer »Ästhetik der Oberflächlichkeit«, die »[...] sich anscheinend gegen jede tiefergründige Lesung [sperrt]«, geht aber zugleich davon aus, dass der Roman, indem er seine eigene Heterogenität reflektiert, zu seinem eigenen »Metaroman« wird (WÜRTH: 1999, 62 f.). Gaustad setzt Høegs Schreibweise in Zusammenhang mit der subversiven Strategie des Mimikry im postkolonialistischen Diskurs. Vgl. GAUSTAD: 2005, 276 f. und 283 f. Ähnlich sieht Schiedermaier das Pastiche als bewusste narrative Strategie in einer postkolonialen hybriden Literatur. Vgl. SCHIEDERMAIR: 2010, 262 ff. Öhman geht davon aus, dass das Spiel mit den Klischees sich selbst entlarvt und damit die kritische Tendenz des Romans verstärkt, die eine humanistische Sichtweise auf Wissen und den Anthropozentrismus hinterfragt. Vgl. ÖHMAN: 2015, 97 und 128. Darauf werde ich in meiner eigenen Einschätzung des Romans am Ende dieses Kapitels zurückkommen.

¹⁵ Die Massenkultur wurde daher auch oft als weiblich imaginiert, sie war mit einer Vorstellung von einer weiblichen Art zu lesen verknüpft, die von Lust und Wiedererkennung geprägt ist, von Identifikation, Nähe und Emotionalität. Im Umkehrschluss wird ein Ideal des distanzierten Lesens sichtbar, die dies als naiv betrachtet, wobei Person allerdings richtigerweise darauf hinweist, dass eben diese Nähe zum Buch oft auch einen kritischen Abstand zur Gesellschaft impliziert. Vgl. PERSSON: 2002, 40. Auch dies wird in der Konstellation Adam/Madelene sichtbar, auf die ich später noch eingehen werde.

Pryds Helle, die Frage nach dem ›Menschen‹ und seinem Sein zwischen Sinnlichkeit und Ratio und auch seiner Welterkenntnis stellt. Auch Høegs Roman ordnet sich in den naturphilosophischen Diskurs in Dänemark ein. Im Folgenden wird zunächst die Darstellung der menschlichen Kulturwelt und ihrer Beziehung zum Animalischen untersucht. In einem zweiten Schritt wird der Blick auf den Affen gelenkt und die Frage, wie menschliche Sinnkonstrukte und Kategorien den Blick auf ›Natur‹phänomene beeinflussen. Der letzte Abschnitt beschäftigt sich mit utopischen Annäherungen an ›Natur‹phänomene, der Liebesbeziehung zwischen Madelene und dem Affen, und der Frage, wie und ob solche literarischen Entwürfe zu neuen ›Natur‹verhältnissen beitragen können.

4.1. Menschliche Kulturwelten – der schöne Schein

Die Handlung des Romans beginnt in London, als der Affe als Fremd- und Störkörper in die Stadt einbricht. London erscheint als Knotenpunkt des finanziellen und medialen Systems sowie des politischen Systems Englands. Durch immer wiederkehrende Hinweise auf die Kolonialzeit wird die Stadt zudem zum Zentrum dessen, was gemeinhin als Zivilisation bezeichnet wird.¹⁶ Sie ist der Ort des gesammelten und noch zu akkumulierenden Wissens und hütet damit eben jene Ressource, mit der sich der ›weiße Mann‹, von diesem Zentrum ausgehend, die Welt zu eigen macht¹⁷:

London er en bekymret by. Dens børs og banker er verdens finansielle hjerte, dens massemedier er den engelsktalende verdens øjne og ører, dens biblioteker, museer og arkiver vogter nervøst på Europas mest omfattende historiske hukommelse, den er sæde for regeringene, den rummer både overhus og konge-

¹⁶ So heißt das Haus von Adam und Madelene »Mombasa Manor«, es ist ererbt von den Eltern Adams, die es als Erinnerung an ihre Zeit in Indien und Britisch-Ostafrika erbaut haben. Dieses Anwesen wird als englische Kolonialvilla inszeniert, mit einem tropischen Garten, Trophäen wie Löwenfellen, erweist sich aber als unpraktisch in seiner Umgebung, weil es zu groß, zu teuer und zu kalt ist (28 f./34 ff.). Weiterhin war London auch in den Sklavenhandel involviert, ein historischer Kontext, der bei der Ankunft des Affen mit einem Segelboot und auch durch die Figur des Affen an sich eindeutig aufscheint.

¹⁷ Vgl. dazu PODDAR u. MEALOR: 2000, 165 f. Zugleich wird hier auch auf einen Topos der Moderne zurückgegriffen, der die Stadt mit Intellektualismus und Modernität verknüpft. Dies stellt einen Kontrast zum als mystisch und natürlich imaginierten Land dar, wobei dieses in der Moderne sowohl als positiv als auch als rückständig gesehen werden kann. Vgl. ÖHMAN: 2015, 130 ff. Damit bereitet sich schon hier Høegs Kulturkritik vor, auf die ich weiter unten ausführlich eingehe.

hus og dermed verdens største depot af adeligt genetisk materiale. Og den har, med University of London og dets neurale forbindelser til Oxford og Cambridge, ansvaret for den beboede verdens største samling af civilisatorisk intelligens, for klodens største hjerne. Byen er derfor hypokonder, den er, indtil vanvid, bekymret for sit helbred, og derfor har den et af planetens største og mest paranoide immunsystemer. Få minutter efter at aben og Madelene var forsvundet, aktiveredes dette på én gang monstrøse og frygtsomme overvågningsapparat. (135)¹⁸

London ist eine besorgte Stadt. Seine Börse und seine Banken sind das finanzielle Herz der Welt, seine Massenmedien die Augen und Ohren der englischsprachigen Welt, seine Bibliotheken, Museen und Archive wachen ängstlich über das umfassendste historische Gedächtnis von Europa, die Stadt ist Sitz der Regierung, beherbergt Ober- und Unterhaus und damit weltweit das größte Depot an adligem Genmaterial. Mit der Universität London und deren neuronalen Verbindungen zu Oxford und Cambridge trägt sie zudem Verantwortung für die größte Ansammlung zivilisatorischer Intelligenz im von Menschen bewohnten Teil der Erde, für das größte Gehirn der Welt. Die Stadt ist deshalb ein Hypochonder, sie sorgt sich bis zum Wahnsinn um ihre Gesundheit, und darum hat sie eines der größten und paranoidesten Immunsysteme der Erde. Nur wenige Minuten, nachdem Madelene und der Affe verschwunden waren, aktivierte sich dieser monströse und zugleich furchtsame Überwachungsapparat. (169)¹⁹

Auffällig ist, dass die Stadt zunächst analog zum überlegenen, rationalen Geist, den Descartes imaginiert, inszeniert wird. Durch die Personifizierung und den Hinweis auf das Immunsystem erscheint sie jedoch auch als Körper, als Organismus, der auf Störungen empfindlich reagiert und angreifbar ist. Auch wird dem Bild der Stadt ein zweites gegenübergestellt, in dem Adams Schwester Andrea nicht die geistigen Institutionen, sondern die ›Tiere‹ sichtbar macht, die sich an verschiedenen Orten im städtischen Raum aufhalten und deren Gesamtzahl beziffert auf

over 30 millioner ikke-menneskelige væsner i byen, fordelt på 10.000 arter. [...] Det betyder at der er en højere forekomst af dyr her end i for eksempel Mato Grosso i den tørre årstid. London er et af de største habitater for ikke-menneskelige væsner på vor klode overhovedet. (69 f.)²⁰

über dreißig Millionen nicht-menschliche Wesen [...], auf zehntausend Arten verteilt. [...] Es bedeutet auch, daß wir hier ein größeres Tiervorkommen haben als zum Beispiel Mato Grosso in der Trockenzeit. London ist eines der größten Habitate für nichtmenschliche Wesen auf unserer Erde überhaupt. (85 f.)

18 Alle Zitate in Originalsprache auch im Folgenden aus HØEG: 1996.

19 Alle Zitate der Übersetzung auch im Folgenden aus ders.: 1997.

20 Diese Daten sind vermutlich realistisch, so macht Hees darauf aufmerksam, dass Hoeg für seine genauen Recherchen bekannt ist. Vgl. HEES: 2002, 221.

Zwar wird ein Teil der ›Tiere‹ nach Aussage Andreas für menschliche Zwecke genutzt, der Großteil bleibt jedoch verborgen. Auch zahlenmäßig sind die ›Tiere‹ den ›Menschen‹ überlegen. Das Bild der Stadt als Ort der menschlichen Vernunft und des Wissens, der sich vom Animalischen abgrenzen und dieses beherrschen kann, wird somit aufgelöst – die Stadt zeigt sich immer schon vom Animalischen unterlaufen. Diese Figuration betrifft auch den ›Menschen‹ selbst. So wird Adam als Alphetier geschildert, das zwischen ›Mensch‹ und Löwe zu changieren scheint.²¹ Dasselbe gilt für Madelene, die am Morgen ihre Zimmer verlässt »som et dyr [...] sit revir, tøvende og vagtsomt.« (28) [wie ein Tier sein Revier [...], zögernd und wachsam (33)]. Als sie später aus dem Blickfeld des Hauses und der Bediensteten verschwindet, legt sie das kultivierte Auftreten der englischen Lady ab: »Derfra blev hendes bevægelser stjålne og katteagtige.« (30) [Von dort an wurden ihre Bewegungen verstohlen und katzenhaft. (36)]. Der ›Mensch‹ erscheint hier als ›Tier‹, das sich in seinem Territorium, in seiner Umwelt, bewegt und, sobald unbeobachtet, in dieser instinktiv reagiert.²² Damit werden schon hier die Grenzziehungen zwischen ›Mensch‹ und ›Tier‹ vage. Aufgegriffen wird damit auch eine klassische Kulturkritik der Moderne, die sich im Anschluss an die Veröffentlichung der Theorien Darwins ergab. Die Zivilisation wurde dabei als dünne Kruste über dem Animalischen und Wilden gesehen, die diese jederzeit wieder durchbrechen können. Ein die ›Tier‹welt beherrschender menschlicher Geist, eine kulturelle Weiterentwicklung, durch die sich der ›Mensch‹ endgültig über das ›Tier‹ erhebt, erweist sich dadurch als Illusion – Vorstellungen die das Menschliche in einem transzendental fundierten Geist begründen, wie jene von René Descartes, wurden obsolet, was gerade um 1900 eine tiefe Verunsicherung hervorrief.

21 Interessant ist ein Hinweis Öhmans in Bezug auf die Stereotypie der Tiervergleiche. Diese zeugten von einer kulturellen Phantasielosigkeit, welche hier vorgeführt wird. Während Öhman darin eine erneute Vereinnahmung des Tiers sieht, erkenne ich eher eine Reduktion des Menschen auf stereotype Bilder und bestimmte Verhaltensweisen. Vgl. dazu ÖHMAN: 2009, 342 f. Vgl. auch dies.: 2015, 127 ff.

22 So wird auch die Bibliothek Adams als dessen »Höhle« bezeichnet. Vgl. 41/50. Die ›Menschen‹ im Roman schaffen sich unterschiedliche ›Reviere‹, deren Größe auch ihren Status bestimmt. Die soziale Ordnung wird damit als von animalischen Instinkten gesteuerter Revierkampf dargestellt, der allerdings über andere Mittel, vor allem das Geld, verläuft. Für Madelene erweist sich ihr Auslaufgebiet allerdings als zu klein, wie ich gleich weiter ausführen werde. Vgl. dazu 99/124 und auch 112/141.

Auf den zweiten Blick zeigt sich jedoch, dass der Roman diese, schon vielfach kolportierte, Sichtweise weiter ausdifferenziert. So geht die eigentliche ›Gefahr‹ für das souveräne menschliche Subjekt nicht vom ›Tier‹ aus, das sich im äußeren Bereich oder innerlich gegen ihn erhebt, sondern vielmehr von der menschlichen Kultur selbst. Diese erweist sich als geprägt von einer Habitualisierung, die dem ›Menschen‹ genau jenen Automatismus zuschreibt, den Descartes einst beim Tier verortet sah:

En kvinde skød frem til en skranke og spærrede vejen, rap og terrieragtig. [...] – Jeg kommer fra Slagteriernes Tandtekniske Forskningscentral, sagde hun [Madelene, D.L.] – Vi har en forespørgsel om et dyrs tandstilling. Receptionisten trak sig baglæns. Bag sine solbriller forstod Madelene hende fuldstændigt. De havde begge en for kort skoleuddannelse. De var begge omgivet af mennesker der var klogere end de selv, og som kunne lide at skilte med det. Og på dem begge virkede ord som ›forskningscentral‹ og ›forespørgsel‹ som en uoverhørlig ordre. (49)

Eine Frau schoß zu einer Schranke vor und versperrte ihr flink und terrierhaft den Weg. [...] ›Ich komme vom Zahntechnischen Forschungscen-ter der Schlachthöfe‹, sagte sie [Madelene, D.L.]. ›Wir haben eine Anfrage zur Zahnstellung eines Tieres.‹ Die Empfangsdame zog sich zurück. Hinter ihrer Sonnenbrille verstand Madelene sie völlig. Sie hatten beide eine zu kurze Schulbildung. Sie waren beide von Menschen umgeben, die klüger waren als sie und das gern zur Schau stellten. Und auf beide wirkten Wörter wie ›Forschungscenter‹ und ›Anfrage‹ wie ein unüberhörbarer Befehl. (60)

Gerade die Sprache, die es dem ›Menschen‹ ermöglicht, von seiner Umgebung und seiner Situationsgebundenheit zu abstrahieren und seine Freiheit wahrzunehmen,²³ wird hier zu einem bloßen Auslöser von Reflexen, zum Schlüsselreiz, der ein bestimmtes Verhalten hervorruft.²⁴ Die dem ›Menschen‹ zugeschriebene Fähigkeit, selbstbestimmt zu antworten, durch die er sich laut Lacan vom bloß reaktiven ›Tier‹ unterscheidet, geht verloren.²⁵ Dies zeigt sich an anderer Stelle auch bei Madelene, die sich jeden Morgen schminkt und damit zu einem künstlichen Bild ihrer selbst wird (25/29 f.).²⁶ Sie überdeckt dabei die biologisch-physischen Spuren des

23 Vgl. dazu ausführlich das Kapitel zu Marcel Beyer.

24 Vgl. dazu ausführlicher die Überlegungen in der Einleitung.

25 Vgl. AGAMBEN: 2003, 65 ff., und ausführlich auch ÖHMAN: 2015, III ff. Die Fragestellung, welche Fähigkeiten in diesem Bereich möglicherweise auch die ›Tiere‹ haben, wäre vor dem Hintergrund neuerer Forschungen weitergehend zu diskutieren.

26 An dieser Stelle zeigt sich auch ein Bezug zu Henrik Ibsens Drama *Nora oder Ein Puppenheim*, denn auch Nora spielt die perfekte Ehefrau. Auf die Geschlechterproblematik komme ich im letzten Teilkapitel ausführlicher zurück.

Alterns und nimmt ihre Rolle als perfekte Ehefrau ein. Die vermeintlich bewusste Kulturpraxis des Schminkrituals wurde jedoch, ebenso wie das eigene Rollenspiel, unbewusst von ihrer Mutter übernommen, was auf eine Art Vererbungsprozess schließen lässt, in dem das Verhalten der Art nicht durch das Individuum variiert werden kann, wie es beim ›Menschen‹ eigentlich der Fall ist.²⁷ Das heteronormative und patriarchale System, das beide Frauen prägt, erscheint als quasi-natürliches, ein Funktionsgefüge, in dem jede:r einzelne den eigenen festen Platz einnehmen muss. Der Kulturraum, den Høeg schildert, entpuppt sich als künstliches System und Maskenspiel, als technisch-sozialer Zusammenhang, der das Individuum übersteigt, der aber gleichzeitig so natürlich wirkt, dass er nicht mehr hinterfragt werden kann. Entscheidend sind dabei Status und Prestige, die vor allem den (männlichen) Angehörigen offizieller Institutionen zugeschrieben werden, in begrenzterem Maße auch deren respektablen Ehefrauen. ›Mensch‹ und ›Tier‹ unterscheiden sich somit nicht mehr durch einen größeren Grad an Handlungsfreiheit, sondern vor allem durch die Beschaffenheit der Lebenswelten, in denen sie agieren, und in denen jeweils andere Zeichen- und Wahrnehmungssysteme entscheidend sind.²⁸ Grundsätzlich entsprechen sich im Roman animalische und humane Verhaltensweisen: die Aggression gegenüber den Gegnern (84/104 f.), der Versuch, sich mit einer perfekten Fassade und Imponiergehabe den Respekt des sozialen Gegenübers zu verschaffen und zu erhalten, die Furcht vor der Übermacht des Mitmenschen. Dem Animalischen zugeschriebene Verhaltensweisen werden durch eine menschliche Kultur somit keineswegs aufgelöst oder konterkariert, vielmehr verschieben sie sich mit in die Kultur hinein. Der ›Kultur‹raum erscheint als naturalisiertes Habitat des Menschen, das sich durch seine Unflexibilität auszeichnet und den ›Menschen‹ damit selbst zur An- und Einpassung im Sinne des sozialen Überlebens zwingt.²⁹ Hier wird auf eine klassische Kultur- und Technik-

27 So werden die jeweiligen ›Auftritte‹ von Madelene und ihrer Mutter sehr ähnlich beschrieben, ebenso die Reaktion ihrer jeweiligen Männer. Vgl. 18/21 sowie 26/31.

28 So bemerkt auch Öhman: »The novel insinuates that what really separates humans from animals, at least seemingly, are superficial and socially constructed phenomena.« (ÖHMAN: 2009, 335).

29 So stimme ich Öhman nicht darin zu, dass die Stadt eine unkontrollierte Steinmasse ist, sie ist vielmehr extrem durchtechnisiert. Zugleich ist es jedoch so, dass die Systeme der Stadt den Menschen letztendlich übersteigen. Öhman interpretiert dies radikaler, wenn sie sagt, dass der Mensch in der Stadt nicht frei ist, sondern in bestimmten Mustern lebt, die von außen, z.B. von den Medien, gesteuert werden. Vgl. dies.: 2015, 133 ff.

kritik zurückgegriffen, die den ›Menschen‹ im Kulturraum in einem entfremdeten Zustand sieht. Daran knüpfen sich in modernistischen Diskursen nicht selten Überlegungen einer Rückkehr in die ›Natur‹ und einer Revitalisierung durch den ›Natur‹zusammenhang, in denen das ›Tier‹ als Sehnsuchtsfigur aufscheint.³⁰

Interessant ist daher, dass Høeg diesen Zustand als eine Art ›Pseudo-Animalisierung‹ des ›Menschen‹ beschreibt, indem dieser nicht mehr souverän, sondern nur noch instinktiv und reflexhaft in seiner Umwelt agiert. Angegriffen wird das geistig-kulturelle System hier nicht nur aufgrund seiner Hybris und seines unterdrückenden Charakters, wie es zunächst scheint, sondern vielmehr deshalb, weil es selbst starr und unflexibel geworden ist. Es hat damit den humanen Aspekt verloren, der bei Descartes der zentrale war: die menschliche Reflexionsfähigkeit und Erkenntniskraft, die es ermöglicht, sich souverän und eigenständig durch die Welt zu bewegen und diese im eigenen Sinne zu gestalten.³¹ In Høegs Roman erscheinen die ›Menschen‹ als Statisten ohne Innenleben, als innerlich leere Hüllen, die in ein Maskenspiel verwickelt sind, das als kulturell-humanes erscheint, das die ›Menschen‹ aber nicht mehr selbst steuern und in dem sich ihr Eigensinn zunehmend verliert.³²

Diese Erstarrung wird insbesondere durch den Wissenschaftler Adam Burden und seinen Kollegen Alexander Bowen sichtbar. Beide erforschen

Dies stimmt weitgehend – dagegen sprechen allerdings Figuren wie Adams Schwester Andrea, die die Medien selbst steuert und sich gefügig macht (vgl. dazu weiter unten). Insofern erscheint das menschliche Dasein nicht als lediglich schicksalhaft, auch wenn der humanistische Begriff des individuellen und selbstbestimmten ›Menschen‹ erheblich hinterfragt und aufgelöst wird.

³⁰ Vgl. dazu ROHMAN: 2009, 120 ff.

³¹ So ging es Descartes wesentlich um die Loslösung des menschlichen Denkens von den Dogmen der Theologie und Tradition, um die Begründung des menschlichen Subjekts als erkennendem Zentrum der Welt, das von seiner Vernunft her selbst das Gute bestimmen und tun kann. Vgl. POSER: 2003, 14 und 161.

³² Vgl. dazu ausführlicher die Überlegungen von Eric Mührel. Er unterscheidet die Person als vollziehende Existenz, die beispielsweise von Schiller explizit in einem empfindenden Ich-Sein, das sich der Welt gegenüberstellt, begründet wird, von der Person als Maske, dem Ich, das eine bestimmte erwartete Rolle vorspielt. Mührel konstatiert in diesem Zusammenhang in der Gegenwart eine Renaissance der Maske, indem durch eine zunehmende Ökonomisierung und Marktorientierung die individuelle Existenz immer mehr aus dem Blick gerät: »Um an den verschiedenen Märkten zu bestehen, bedarf es der richtigen Masken, die in diesem Spiel auch Schutz gewähren können. Die Märkte als Bühnen gesellschaftlichen Schauspiels bedürfen Individuen mit entsprechenden Masken, die ihre Rolle angemessen zu spielen wissen.« (MÜHREL: 2010, 104 ff., hier 113).

die Intelligenz bei ›Tieren‹ und vertreten zugleich ein männlich-patriarcales System des Erkenntnisgewinns durch Unterwerfung. So macht Öhman deutlich, dass diese Testungen bei Tieren nicht nur von einer anthropozentrischen Sichtweise zeugen, indem sie den Menschen und sein Denken als Maßstab setzen, sondern auch der Abgrenzung vom anderen dienen, da der Abstand, der Menschen vom Tier trennt, immer wieder neu definiert und etabliert und damit Herrschaft und Kontrolle des Menschen gesichert werden.³³ Bezeichnend ist eine Äußerung des Tierarztes Bowen:

– Spørgsmålet om intelligensens væsen. Frontforskning uden konkurrence. [...] Vi følte os så tæt på. De må forstå: Vi var inde i selve hjernen. [...] Det var så ... overvældende intimt. Selv om det kun var aber. Vi var så nær ved. At blive ét. Med en fremmed bevidsthed. [...] Hvis det var lykkedes, at forstå sindet, sjælen, bevidstheden, at afkode hjernen. Og man kunne have lagt en kvinde på briksen. Og have kørt hende ind i spolen. [...] Hun ville ingenting have mærket. Der sidder en varmluftsblæser derinde. Der er et spejl. Og de kan få hovedtelefoner på. Og høre sød musik. [...] Og så ville man tale i hovedtelefonerne, og sige: – »Alexander«, hvad tænker du ved navnet Alexander? Og så kunne man stå udenfor og se hendes tanker direkte [...]. Det ville være længere inde i nogen kvinde end nogen mand før havde været. Inde i selve det kvindelige væsen. Hun ville ikke have haft nogen mulighed for at lyve. Og hvis der var en anden [...] man ville afsløre det med det samme. (107 f.)

»Die Frage nach dem Wesen der Intelligenz. Pionierforschung – konkurrenzlos. [...] Wir fühlten uns so dicht dran. Sie müssen verstehen: Wir waren im Gehirn selbst. [...] Es war so ... überwältigend intim. Auch wenn es nur Affen waren. Wir waren so dicht dran. Daran, eins zu werden. Mit einem fremden Bewußtsein. [...] Wenn es gelungen wäre, das Gemüt, die Seele, das Bewußtsein zu verstehen, das Gehirn zu dekodieren. Und man hätte eine Frau auf die Pritsche legen können. Und hätte sie in die Röhre fahren können. [...] Sie hätte nichts gemerkt. Da drin gibt es ein Heißluftgebläse. Und einen Spiegel. Und sie können Kopfhörer kriegen. Und schmachtende Musik hören. [...] Und dann würde man über die Kopfhörer zu ihr sagen: ›Alexander, woran denkst du beim Namen Alexander?‹ Und dann könnte man draußen stehen und ihre Gedanken direkt sehen. [...] Das wäre tiefer drin in einer Frau, als irgendein Mann je gewesen wäre. Im weiblichen Wesen an sich. Sie hätte keine Möglichkeit zu lügen. Und wenn da ein anderer gewesen wäre, [...] würde man es sofort entdecken.« (135)

³³ Vgl. ÖHMAN: 2015, 99 ff., und dies.: 2009, 332 ff. So soll der Affe dem Menschen zwar ähnlich sein, das ist die Sensation, aber nicht zu ähnlich, ein selbstdefinierender Gap müsse erhalten bleiben. Öhman bezieht sich hier auch auf Erika Fudge, die darauf hinweist, dass die Suche nach Intelligenz bei Tieren nicht von der menschlichen Selbstbehauptung und Herrschaft zu trennen sei. Vgl. ebd., 333.

Die männliche Forschung entpuppt sich an dieser Stelle als phallische Kontrollphantasie, die nicht nur das ›Tier‹, sondern auch die Frau als das Andere zu unterwerfen versucht. Diese Phantasie ist darauf ausgerichtet, das Denken eines anderen zu durchdringen, um ihn besser einschätzen und beherrschen zu können, was der Erfahrung einer enttäuschten Ehe entspringt (108/135). Auch in Bezug auf Adam und Madelene stellt der Text fest: »Hvis han havde kunnet trænge ind i hendes sjæl, ville han også have været hendes tankepoliti.« (115) [Wenn er in ihre Seele hätte hineinschauen können, wäre er auch ihre Gedankenpolizei gewesen. (145)]. Eingespiegelt werden dabei kolonialistische Kontexte, sowohl die Frau als auch das ›Tier‹ erscheinen als ›die Wilden‹, die faszinierend und bedrohlich zugleich sind und die es zu ›durchbohren‹ und zu erobern gilt. Pervertiert werden aber auch Konzepte der romantischen Liebe, die nicht zuletzt auf einer tiefen Verbindung zweier Seelen, auf einem tiefen Verstehen des Du basieren. Die scheinbar wissenschaftlich-vernünftige Forschung der beiden Männer wird karikiert und in Frage gestellt: sie dient nicht dem wirklichen Verstehen des anderen, sondern ist vielmehr eine egoistische Machtstrategie. Der Erkenntnisgewinn beider Männer wird dabei nicht zuletzt durch die fehlende Differenzierung zwischen ›Frau‹ und ›Tier‹ in Frage gestellt.³⁴ Neben diesen Missverständnissen erweist sich erneut als Problem, dass eine ausschließlich rational-analytische und technische Zugangsweise im Sinne Descartes das (männliche) Subjekt in tiefe Einsamkeit stürzt. So verfällt Bowen in eine Depression, nachdem er gelernt hat,

at dyr er maskiner. [...] Han udviklede, ved siden af den oprindelige Alexander, et naturvidenskabeligt *alter ego*. Når han nu strøg en hund over hovedet, tænkte denne jagttager at hvad der nu sker, hvad jeg oplever af varme og venlighed, er mentale illusioner, emergente fænomener sammensat af millioner af hver for sig banale og fuldt forklarede processer. (109 f.)

daß Tiere Maschinen sind. [...] Er entwickelte neben dem ursprünglichen Alexander ein naturwissenschaftliches *alter ego*. Wenn er jetzt einem Hund über den Kopf strich, dachte dieser Beobachter: ›Was jetzt passiert, was ich jetzt an Wärme und Freundlichkeit erfahre, das sind mentale Illusionen, neu auftauchende Phänomene, die sich aus Millionen von jeweils banalen und restlos erklärten Prozessen zusammensetzen.‹ (137)

34 Auf das Geheimnis der unergründlichen Verbindung von Materie und Geist macht auch Nagel aufmerksam. Nach ihm lässt sich das Erleben nicht objektiv dingfest machen und auf psycho-physische Vorgänge reduzieren, weil es sich immer aus einer subjektiven Perspektive vollzieht. Von dieser kann nicht abgesehen werden, ohne das Erleben selbst zu verfremden und zu reduzieren. Vgl. dazu ausführlich NAGEL: 1996, 238 ff.

In einer narzisstischen Struktur, die über den anderen das eigene Selbst und die eigenen Theorien nur bestätigen will, ergibt sich keine Resonanz mehr, keine Interaktion und lebendige Nähe. Es ist unmöglich, dass das Subjekt und das vermeintliche Objekt gemeinsame Wissens- und Lebensräume konstituieren und sich gegenseitig in ihrer Rolle hervorbringen, wie es Donna Haraway vorschlägt.³⁵ Ebensowenig scheint ein partnerschaftlicher Dialog zwischen Mann und Frau möglich. Vielmehr schreibt sich das männlich-rationale Ich als unlebendiges Selbst in der Rolle des beherrschenden Subjekts fest, in der es einsam und traurig zurückbleibt.³⁶ Dies erinnert an eine Selbstverfangenheit des menschlichen Geistes, eine fehlende Berührung mit der Welt, wie sie auch bei Pryds Helle auffiel.

Eben durch diese Einsamkeit entsteht im Roman eine tiefe Sehnsucht, ein Begehren, das jedoch mit einer maßlosen Angst vor der Unverfügbarkeit des anderen und vor dessen Eigendynamik gepaart ist und daher versucht, wirkliche Intimität zu vermeiden.³⁷ Adam ist Madelene einerseits hemmungslos verfallen, bereitet auf der anderen Seite jedoch jedes sexuelle Zusammentreffen mit ihr sorgfältig vor und verschwindet danach schnell wieder, was dem schnellen Akt der Befriedigung etwas Kontrolliertes und Animalisches zugleich einschreibt.³⁸ Als Idealbild der (sexuel-

35 Vgl. HARAWAY: 1995b, 73 ff. Vgl. auch die Überlegungen Hartmut Rosas zur Resonanz, auf die ich im Schlussteil noch weiter eingehe.

36 Im Roman wird dies auch mit Geld verknüpft, das alle Werte nivelliert. So zeigt sich Bowen als in ökonomischen Mustern verfangen und der Bestechung zugänglich, was zugleich andere Wertsysteme nicht zulässt. Seine Gleichgültigkeit steht damit den schöpferischen Kräften Madelenes, die sich aus dieser Welt nach und nach befreit, entgegen (101 und 109 f./125 f. und 138 f.). Damit wird auch auf die Last dieser männlich konnotierten Weltsicht hingewiesen, die auch in Adams Namen aufscheint: Dieser weist nicht nur auf die Figuration des weißen Mannes hin, der sich alles unterwirft, da er den Namen des ersten Menschen trägt, sondern macht durch eine Anspielung auf Kiplings Gedicht »Die Bürde des Weißen Mannes« aufmerksam, der meint, seine überlegene Position um jeden Preis wahren zu müssen. Vgl. dazu ÖHMAN: 2015, 331.

37 Problematisch erscheint hier ein Verdrängen des eigenen Körpers und der eigenen Animalität, was zu einer Angst vor dem eigenen Sein führt und in (Selbst)kontrolle, aber auch in der Unterdrückung des Animalischen oder auch des Weiblichen resultiert. Die Selbstwerdung vollzieht sich damit primär auf dem Weg über den anderen und die Dominanz über diesen, beispielsweise beim Sex mit Frauen, bei dem sich das männliche Ego in seiner ›Potenz‹ bestätigt. Vgl. dazu u.a. ROHMAN: 2009, 116 ff., die dies ähnlich in Bezug auf eine Erzählung von Lawrence beschreibt.

38 Vgl. 42 ff./51 ff. Wichtig ist hier nicht zuletzt auch die Doppelbedeutung von ›Erkennen‹ in der Bibel, als Erkenntnis, aber auch sexuelle Vereinigung, vgl. dazu ausführlich weiter unten.

len) Vereinigung erscheint daher bei Adam kurioserweise das Essen, das als erotischer Akt geschildert wird:

Han mødte maden kærtegnende, skilte den, førte dampende varme mundfulde ind i kroppens diskret blottede indre, lod korkpropper forlade snævre flaskehalse under mild tvang, afduppede følsomme læber med en serviet der kom til syne og forsvandt sporløst i hans skød, således at ingen kødsaft afsattes på de polerede glas, som kun blev berørt på stilkens for at den dunkende puls ikke skulle påvirke chamberingen. Når alt var overstået, og mrs. Clapham loftede servicet af og blottede dugen, så var der på det hvide linned intet spor af hvad der var gået for sig. (72)

Er begegnete dem Essen liebkosend, zerteilte es, führte dampfendheiße Bissen in das direkt entblößte Innere des Körpers, ließ unter sanftem Zwang Korken aus engen Flaschenhälsen gleiten, betupfte sensible Lippen mit einer Serviette, die zum Vorschein kam und spurlos wieder auf seinem Schoß verschwand, so daß sich kein Bratensaft an den polierten Gläsern absetzte, die nur am Stiel berührt wurden, damit der pochende Puls die Temperierung nicht beeinflusste. Wenn alles überstanden war und Mrs. Clapham das Geschirr abtrug und die Tischdecke entblößte, war auf dem weißen Tuch keine Spur von dem zu sehen, was sich da abgespielt hatte. (89)

Auffällig ist, dass sich männlich und weiblich konnotierte Perspektiven durchdringen. Es kommt eine Lust zum Vorschein, die geschlechtlich nicht eindeutig kodiert ist, indem Adam das Essen zwar zerteilt, dieses aber zugleich auch in ihn eindringt. Sein Status als abgeschlossenes männliches Subjekt, den er mühsam zu wahren versucht, wird damit umfassend unterwandert. So wird Adam an dieser Stelle selbst zum beobachteten Objekt, das sich gar nicht bewusst ist, was es preisgibt.³⁹ Allerdings ist dieser ›erotische Genuss‹ nur als sublimierter denkbar, der sich in kulturellen Formen erschöpft und auflöst: Das Essen wird – wie der Affe im wissenschaftlichen Prozess – zerteilt und sezirt.⁴⁰ Deutlich wird, dass ein

39 Vgl. ÖHMAN: 2015, 139 ff. Dies wirft an dieser Stelle durchaus ein kritisches Licht auf den Erzähler, der Adam ebenso in Szene setzt, wie dieser den Affen und ebenfalls Zuschreibungen vornimmt, die ihn beispielsweise als sehr beschränkt und statisch erscheinen lassen. Indem der Roman diese Struktur zumindest auf den zweiten Blick offenlegt, relativiert er die eigenen Zuschreibungen.

40 Eine ähnliche Szene des Essens beschreibt auch Rohman in Bezug auf einen Roman von Lawrence. Sie sieht darin ebenfalls eine Taktik der Unterwerfung durch das Inkorporieren, das zugleich aber die abgeschlossene Identität in Frage stellt. Vgl. ROHMAN: 2009, 56 ff. Auch Körner sieht in der Esskultur eine Sublimierung des Trieblebens, das dadurch aber auch differenziert und verfeinert werden kann. Vgl. KÖRNER: 2017, 79. Als weiteres Beispiel nennt er die Sublimierung der Aggressivität im Sport und hier das Speerwerfen, das Adam ebenfalls ausübt. Auf die Rolle der unterdrückten Sexualität bei Høeg weist auch Heede hin. Sie erscheine als unterdrückte Energie, dementsprechend werde die sexuelle Befreiung auch mit einer politischen Utopie verknüpft. Darauf werde

kontrolliertes und kontrollierendes Begehren den ›Menschen‹ selbst in eine Unfreiheit und Einsamkeit hineinzwingt.⁴¹ Indem die ›anthropologische Maschine‹, die stetige Verhandlung der Positionierungen zwischen dem Humanen und dem Animalischen, gleichsam definiert und still gestellt wird, erstarren ›Mensch‹ und ›Tier‹ in festen Rollen, die Bewegung, Lebendigkeit und Austausch nicht mehr zulassen. So schreibt auch Körper:

Aus den ›unendlichen Möglichkeiten‹ aber, die sich bei der Berührung der Frau mit dem Affen ergeben und die paradiesischen und utopischen Charakter haben, bleibt Adam ausgeschlossen.⁴²

Es ist ein Sein und Denken, das sich für das Andere in sich selbst und den anderen nicht mehr bewusst öffnen kann, sondern sich in der eigenen Angst und im eigenen Machtstreben verfängt. Eben diese Verleugnung und Abdrängung des Animalischen, verstanden als sexuelles Begehren, aber auch als Sehnsucht nach Nähe zum anderen und Einbindung, als Möglichkeit zum sinnlichen Genuss, ins Unbewusste, macht ›Menschen‹ jedoch manipulierbar.

Dafür steht Adams Schwester Andrea, die sich im Roman als die eigentlich mächtige Figur entpuppt. Andreas Stärke ist, dass sie mit der unbewussten Bedürfnisstruktur, die durch die Unterwerfung und Verdrängung des Animalischen entsteht, souverän zu spielen und diese für ihre eigenen Zwecke zu nutzen weiß. Zunächst ist dies eine paradoxes Begehren, das sich nach dem ›Wilden‹ und dem Ausbruch aus den menschlichen Kultursystemen sehnt, ohne jedoch mit der Eigendynamik des Animalischen konfrontiert werden zu wollen. Dies zeigt sich bei Adam und Bowen, aber auch bei Madelenes späterem Verbündeten Johnny. Dieser schätzt eine Explosion ›des Wilden‹ im Rahmen seiner ›Tier‹wetten, imaginiert aber zugleich die exotischen ›Tiere‹, die er für Bally fährt, als zer-

ich im letzten Abschnitt noch einmal ausführlicher zurückkommen. Damit schließt Høeg hier nicht an Foucault an, der die Sexualität selbst als unterdrückende Konstruktion sah, sondern eher an die Kritik der Moderne, die in der Nähe zu den Trieben und zum Animalischen ein Potenzial der Befreiung aus zu starren Gesellschaftskonstellationen erblickte. Vgl. dazu HEEDE: 2005, 257 f., und ROHMAN: 2009, 100 ff. Völlig anders stellt sich demgegenüber das Essen des Affen dar, das von Präsenz, Genuss und einem ›offenen Egoismus‹ geprägt ist, als offen ausgelebtes Begehren, das nicht zurückgehalten wird. Vgl. 75/93.

41 Ausführlicher zu beleuchten wäre an dieser Stelle die Rolle, die Høeg der Sexualität und einem durch die Institutionen und bestimmte Normen unterdrückten Begehren zuschreibt. Vgl. dazu ausführlicher LUND: 2005, 63 ff.

42 KÖRBER: 2008, 230.

brechliche Wesen, denen er sich mit liebevoller Fürsorge nähern kann (12 f./14 f.).⁴³ Madelenes Freundinnen halten als Teenager Haustiere, die jedoch mit der Geschlechtsreife aus den Schlafzimmern verbannt werden, da diese implizit auch als unangenehme Spiegelung der erwachenden und sogleich wieder unterdrückten Sexualität der jungen Mädchen erscheint (57/70). Der Kulturraum zeigt sich damit als durchzogen von der Sehnsucht nach einer Nähe zum ›Tier‹ und zum Animalischen, die jedoch nicht von dessen Wildheit und Unkontrollierbarkeit getrübt und bedroht werden sollen. Der Ort, der eine solche Mischung von Wildheit und Kontrolle paradigmatisch inszeniert ist seit jeher der Zoologische Garten. Im Roman wird er daher treffend beschrieben »en hed men helgarderet flirt med naturen og dens vildskab, en flirt man kunne tillade sig fordi alt er under kontrol« (211) [ein heißer, jedoch total abgesicherter Flirt mit der Natur und ihrer Wildheit, ein Flirt, den man sich erlauben kann, weil man alles unter Kontrolle hat (267)].⁴⁴ Ulrike Vedder sieht den Zoo zudem als »Schauplatz bürgerlicher Selbstverständigung«, dieser diene »nicht nur als Ort der wissenschaftlichen Erforschung von Tieren, ihres Verhaltens und ihrer Reproduktion, sondern auch und vor allem als Instrument bürgerlicher Bildung und Unterhaltung sowie als Inszenierung einer zivilisie-

43 Ersehnt wird hier der Ausbruch aus den festgefügtten Mustern, was auf modernistische Revitalisierungsphantasien anspielt. Diese bescheinigen dem bürgerlichen Menschen ein exotisches Inneres bei äußerer Askese. Gesellschaftliche Institutionen erscheinen in diesem Zusammenhang als Wahrer der Ordnung, die jedoch das authentische Innere unterdrücken und die persönliche Entfaltung lähmen. Vgl. dazu ausführlicher u.a. ROHMAN: 2009, 91 ff. Vor diesem Hintergrund entfaltet sich auch der sogenannte Primitivismus, der auf die regressive Umkehrung einer degeneriert wirkenden Kultur abzielt. Griem spricht von einer »Vielschichtigkeit modernistischer Entwürfe von archaischen, exotischen Gegenwelten, in denen das moderne Subjekt sein Unbehagen an Kultur und Zivilisation ausleben kann.« (GRIEM: 2010, 144 ff.). Das erste wirklich wilde Tier, dem Johnny begegnet, ist daher der Affe, der seinen Hund verletzt. Dennoch wird er zur Sehnsuchtsfigur, sowohl Bally als auch Johnny wollen ihn unbedingt wiedersehen. Vgl. dazu 93 und 193/117 und 244 f.

44 So schreibt auch Öhman: »Ingenstans är tilldelade roller och relationen mellan människa och djur så tydligt definierade som i djurparken. Och ingenstans återfinns en sådan oförblommerad samexistens mellan intresse för natur och exploatering av natur.« [Nirgendwo sind die zugeteilten Rollen und die Beziehung zwischen Mensch und Tier so deutlich definiert wie im Tierpark. Und nirgendwo gibt es eine solch unverblümete gleichzeitige Existenz von Interesse für die Natur und ihrer Ausbeutung.]. (ÖHMAN: 2015, 10). So würde in einem Zoo vermutlich keine echte Raubtierfütterung mit lebender Beute gezeigt und die Grausamkeit des ›Natur‹zusammenhangs, den der Roman an mehreren Stellen skizziert, wird unterdrückt. Darin kann man einen Fortschritt, aber auch eine Unterwerfung des ›Tiers‹ sehen.

renden Begegnung zwischen Mensch und Tier bzw. Fremde.«⁴⁵ An den ›Begegnungen‹ im Zoo lassen sich somit die Umgangsweisen mit dem animalischen Anderen und dem Selbst erforschen und ablesen, so dass das Motiv selbst eine reichhaltige Literaturgeschichte ausgebildet hat.⁴⁶

Im Roman von Høeg ist es eine Erweiterung des Londoner Zoos, die in den Blick kommt, initiiert durch Andrea. Bei einer ersten Vorführung vor Madelene gleicht der neue Zoo einem Paradiesgarten:

Da hun [Madelene, D.L.] trådte gennem døren havde hun haft lukket øjnene. Nu åbnede hun dem langsomt. Lyset var gyldent, skyggerne lange og grønne, luften så frisk og kølig som en dråbesky af forstøvet kildevand. Foran dem lå en græsslette i hvis udkant Madelene kunne se en stor sø, ved hvis bred en lama græssede. I søen var en ø hvorfra en antilope var ved at drikke. Bag søen rejste en skov sig, et af træerne var i bevægelse, en flok gorillaer havde taget det i besiddelse, som en koloni af store, langsomme, sorte fugle. Mod vest gled skoven over i en klippeformation, på hvis top en flok af løver dovent, vågnende strakte sig mod sollyset. (79)

Als sie [Madelene, D.L.] durch die Tür trat, hatte sie die Augen zugemacht. Jetzt öffnete Madelene sie langsam. Das Licht schimmerte golden, die Schatten waren lang und grün, die Luft war so frisch und kühl wie eine Tropfenwolke aus zerstäubtem Quellwasser. Vor ihnen erstreckte sich eine Grasebene, an deren Rand Madelene einen großen See ausmachen konnte, an dessen Ufer ein Lama gaste. Im See lag eine Insel, auf der eine Antilope stand und aus dem See trank. Hinter dem See erhob sich ein Wald, einer der Bäume war in Bewegung, eine Herde Gorillas war wie eine Kolonie großer, langsamer, schwarzer Vögel dort eingefallen. Nach Westen zu ging der Wald in eine Felsenformation über, auf deren Gipfel sich eine Herde erwachender Löwen faul der Sonne entgegenräkelte. (99)

Als Tableau umgesetzt erscheint hier eine Idylle, die an einen biblischen Frieden erinnert, der mit dem Paradies assoziiert ist. Andrea selbst stellt sich Madelene gegenüber als ›Göttin‹ einer neuen und besseren Schöpfung dar, die das Leiden der ›Tiere‹ mindert und sie schützt, eine durchaus gängige Argumentationsweise, wenn es darum geht, die Existenz und den Auftrag zoologischer Gärten zu begründen.⁴⁷ Dementsprechend findet die Erweiterung des Zoos im Rahmen einer »Developmentcorporation« (60/74)⁴⁸ statt. Auch in der Sekundärliteratur wird Andrea vielfach als

45 VEDDER: 2015, 213.

46 Für das komplexe Motiv des Zoos, das ein ganz eigenes Forschungsfeld darstellt, vgl. ausführlicher ebd. sowie BARATAY u. HARDOUIN-FUGIER: 2000.

47 Ebd., 194 ff.

48 Der Zoo steht seit Beginn seiner Geschichte in engem Zusammenhang mit anderen Diskursen – Kolonisierung, Ethnozentrismus, Entdeckung des Fremden, Zivilisierung des

positive Figur gesehen.⁴⁹ Zugleich zeichnet sich das Tableau jedoch durch eine sublimierte Gewalt aus, indem hintergründig eine vollkommene Unterwerfung der ›Tiere‹ erahnbar wird, die in dieses Bild gezwungen und gebannt und wie auf einer Bühne als Schauobjekte vorgeführt werden.⁵⁰ So wird deutlich, dass Andreas Projekte massiv in ökonomische Zusammenhänge eingebunden sind:

– På denne tid, sagde Andrea Burden, – synes jeg, jeg forstår hvordan Vorherre må have haft det på, sjettedagen, da han om morgenen gik igennem haven. [...] Der er fred i den tidlige morgen. Man kan tænke klart. Han har haft ro til at lægge sit budget for næste dag. (80)

»Um diese Zeit meine ich immer verstehen zu können, [...] wie es dem lieben Gott am Morgen des sechsten Tages zumute gewesen sein muß, als er durch den Garten ging. [...] Im frühen Morgen liegt Frieden. Man kann klar denken. Er hatte Ruhe, sein Budget für den nächsten Tag aufzustellen.« (99)

Um dieses Budget zu erwirtschaften, macht sich Andrea die Sehnsüchte ihrer Mitmenschen nach paradiesischen und harmonischen ›Natur‹bildern und einer vermeintlich unproblematischen und friedlichen Koexistenz zwischen den Spezies, den ›Tieren‹ selbst, aber auch zwischen ›Mensch‹ und ›Tier‹, zunutze. Ihr Zooprojekt inszeniert nicht nur schöne und ästhetische Bilder der ›Tiere‹, sondern im Umkehrschluss auch jenes des ›Menschen‹ als ›Natur‹- und Umweltschützer. Dieses hat eine positive und fortschrittliche Konnotation, die vergessen lässt, dass der ›Mensch‹ das ›Tier‹ vielfach mit Gewalt unterwirft. Nicht zuletzt werden das ›Tier‹ und auch das Animalische hier als befriedet und gezähmt vorgeführt, was

Menschen, Entstehung von Kultur- und Gedenkstätten, Freizeitentwicklung – und erscheint damit als eine Art anthropologisches Unternehmen schlechthin. Andrea fungiert somit als weiblicher Part des »Kolonisationsprojekts« und der Selbstbehauptung des (weißen) ›Menschen‹ über das Andere, das Adam verfolgt. Vgl. dazu ausführlich ebd., 7, KÖRBER: 2008, 223, und BODENBURG: 2012, 237.

49 So bewertet z.B. Würth Andreas Projekt als sehr positiv, da es der hemmungslosen Ausbeutung des Tiers, für die im Roman Madelenes Familie steht, die eine Nutztierindustrie betreibt, zunächst entgegenzustehen scheint. Vgl. dazu WÜRTH: 1999, 66 und 81 ff. Sie sieht Andrea als numinoses Wesen, das die Grenzen in die andere Richtung, also auf das Göttliche hin, überschreitet und dabei gute Zwecke verfolgt und bereit ist, Verantwortung zu übernehmen – als Prototyp eines neues Wesens, das die Welt retten soll und die entfremdete Macht erkennt. Ich stimme Würth darin zu, dass Andrea in die Nähe des Göttlichen gerückt wird, allerdings nicht im Sinne des Guten, da sie ihre Macht eben dadurch erlangt, dass sie das gesellschaftliche System für sich nutzt, um alle anderen zu manipulieren, wie ich im nächsten Abschnitt weiter ausführen werde.

50 Diesen theatralen Aspekt des Zoos, in dem das Tier gleichsam auf einer Bühne präsentiert wird, betont auch VEDDER: 2015, 217 f.

als Beruhigung auch in Bezug auf das innere Selbstverhältnis aufgefasst werden kann. ›Menschen‹ können ihre Sehnsucht nach dem ›Tier‹ befriedigen, ohne sich wirklich mit ihm auseinandersetzen zu müssen. Der Zoo zeigt sich damit als Partnerprojekt und Kehrseite der Wissenschaft: Er beruht letztlich auf den gleichen Prämissen, macht jedoch die Strategie der Unterwerfung durch die eigenen Überblendungen unsichtbar. Ausgespart bleibt dabei eine Funktion, die der Zoo auch haben könnte: die Bewusstwerdung über den Umgang mit dem ›Tier‹ und dessen kritische Reflexion.⁵¹ Stattdessen wird er zu einem Ort des ›Tier‹konsums und der Selbstbestätigung, die die narzisstische Struktur, die auch bei Adam und Bown sichtbar wurde, unterstützt und weiterträgt.

Neben der Sehnsucht nach dem beherrschten ›Wilden‹ zeigt sich jedoch noch ein zweites, subtileres Element: die Scham in Bezug auf das eigene Verhältnis zum Animalischen. Dies wird deutlich durch die Tierschutzorganisation, der Andrea ebenfalls vorsteht. Sie erweist sich als machtvolle Institution neuen Schlags, die nicht mehr Wissen, sondern vor allem die Bilder und Gefühle der ›Menschen‹ verwaltet und ihr schlechtes Gewissen nutzt und zu Kapital macht. Schon die Räumlichkeiten der Organisation bilden eine Kulisse, die mit Empathie und Wohlwollen nichts mehr zu tun hat:

I alle europæiske storbyer findes der, i farveløse udkantkvarterer, små kontorer hvori ældre damer stiller deres tid gratis til rådighed for stillfærdige foreninger der i al ubemærkethed argumenterer kultiveret for bevarelsen af pindsvinet eller marklevkøjen eller vandspidsmuseen, og det var under sådanne omstændigheder Madelene havde forestillet sig at hun ville finde Andrea Burden, men det var ikke hvad hun fandt. Vestibulen på 13. etage i House of the Animals i Tower Hamlets var ikke farveløs men aktivt grå, og foran den polerede gravsten hvorpå lokalefortegnelsen var indgraveret anede Madelene, hvad hun indså med sikkerhed da hun var blevet lukket ind af to jerngrå sikkerhedsvagter [...], at The Animal Welfare Foundation ikke logerede i et kontor eller en del af et kontorlandskab, men at foreningen okkuperede et svævende kontinent på en hel etage i verdens dyreste byggeri. [...] – Det ligner en krypt. – Døden er tillidsvækkende. Enhver bank er indrettet som en gravhvelving. (66 ff.)

⁵¹ Dies stellt Ulrike Vedder in den Vordergrund, die bemerkt, dass der Mensch im Zoo nicht auf das Tier, sondern auf sich selbst stoße, indem das tierische Verhalten im Zoo Anlass für die Menschen sei, »über sich selbst nachzudenken: darüber, was sie den Tieren antun; wie es ist, in Unfreiheit und Abhängigkeit sein Leben zu fristen [...]«. (Ebd., 215).

In allen europäischen Großstädten gibt es in farblosen Randvierteln kleine Büros, in denen ältere Damen schlichten Vereinen, die sich in aller Unbemerktlichkeit kultiviert für die Erhaltung des Igels, der Feldlevkoje oder der Wasserspitzmaus einsetzen, unentgeltlich ihre Zeit zur Verfügung stellen, und genau unter solchen Umständen hatte Madelene erwartet, Andrea Burden anzutreffen, doch was sie fand, war keineswegs so. Das Vestibül im dreizehnten Stock des House of Animals in Aldgate war nicht farblos, sondern aktiv grau, und vor dem polierten Grabstein, auf dem das Verzeichnis der Räume eingraviert war, schwante Madelene etwas, was ihr bald zur Gewißheit wurde, als sie von zwei eisengrauen Sicherheitswächtern hereingelassen wurde [...], daß nämlich die Animal Welfare Foundation nicht in einem Büro oder in einer Bürolandschaft logierte, sondern daß der Verein den schwebenden Kontinent eines ganzen Stockwerks in einem der teuersten Gebäude der Welt besetzte. [...] ›Hier sieht es aus wie in einer Totengruft.‹ ›Der Tod ist vertrauenerweckend. Jede Bank ist eingerichtet wie ein Grabgewölbe.‹ (8f ff.)

In der Äußerung Andreas wird das Misstrauen der ›Menschen‹ gegenüber dem Lebendigen erneut sichtbar: Das Tote, die feste und starre Struktur der eigenen Welt erscheinen vertrauenerweckender als eine echte ›Natur‹-nähe, die hier völlig antiquiert wirkt und auch nicht wirklich angestrebt wird. Zugleich erinnert das Gebäude den ›Menschen‹ an seine eigene Sterblichkeit, die er in einem Akt der Verkennung eben nicht in den eigenen kulturellen Mustern, sondern im Außen verortet: in der biologischen Physis, die Veränderlichkeiten und der Sterblichkeit unterworfen ist, und in der Gefahr, die durch ›den anderen‹ droht, der das eigene ideale Selbstbild dekonstruieren und zerstören könnte. Das ›Tier‹ entpuppt sich dabei als intimer Schlüssel zur Seele des ›Menschen‹. So bemerkt Andrea:

– Dyr er til stede overalt. [...] Tæt ved menneskene er der altid et dyr, tættere end nogensinde. Og inde i menneskene, i deres sjæleliv, ved deres samvittighed, deres verdenssyn, deres angst og lidenskab er der fyldt med dyr. Og derfor kommer de til mig. Forskerne, politikerne, velhaverne, alle kommer de, for de er alle dyreelskere. [...] Det er til mig de fortæller om den hemmelige elskerindef kat, [...] de kæledyr de lokkede børnene med, den slange han fik hende til at optræde med for sig, den vagthund han mistede kontrollen over, det dyr der overværede voldtægten, sammenbruddet, forfalskningen, misbruget. (22f)

»Wo man hinsieht gibt es Tiere. [...] In der Nähe der Menschen ist immer ein Tier, näher als je zuvor. Und sie sind auch in den Menschen selbst. Ihr Seelenleben, ihr Gewissen, ihre Weltsicht, ihre Angst und Leidenschaft sind voller Tiere. Deshalb kommen sie zu mir. Die Forscher, die Politiker, die Reichen, alle kommen sie, weil sie alle Tierliebhaber sind. [...] Mir erzählen sie von der Katze ihrer heimlichen Geliebten, [...] den Tieren, mit denen sie die Kinder geködert haben, von der Schlange, mit der er sie zwang, vor ihm aufzutreten, dem Wachhund, über den er die Kontrolle verlor, von dem Tier, das der Vergewaltigung, dem Zusammenbruch, der Fälschung, dem Mißbrauch beigewohnt hat.« (282)

Die Nähe der ›Tiere‹ zu ›Menschen‹ macht sie nicht nur zum Opfer permanenter Unterdrückung, was per se implizite Schuldgefühle weckt. Vor allem werden die ›Tiere‹ zu Zeugen intimster Bereiche des menschlichen Lebens, in denen das Animalische, das triebhafte und auch gewaltvolle Begehren, die Aggression und das Unkontrollierte in ›Menschen‹ selbst zum Vorschein kommt und die perfekte soziale Fassade durchbricht. Die ›Tiere‹ sind nicht nur erotisch besetzte Sehnsuchtsfiguren, die eine stumme und vorbehaltlose Nähe und Intimität versprechen, die ›Menschen‹ steuern können, sondern auch eine Bedrohung. Der Blick des ›Tiers‹, der ›Menschen‹ vermeintlich durchschaut, weckt Scham und Unbehagen sowie das Verlangen, sich durch eine ›Beichte‹ und wirkliches Verständnis durch den anderen davon zu befreien. Ein solches kann das ›Tier‹ als Nicht-Artgenosse jedoch nicht leisten und artikulieren. Andrea nutzt dies, um sich selbst in die intime Zone der ›Menschen‹ einzuschleusen. Sie imitiert das ›Tier‹,

dets hengivenhed, dets afhængighed, samtidig med at jeg forstår og lytter som et menneske. Så de begynder at tale, de taler, de kan ikke standse [...]. Bagefter, når de er gået, har jeg så taget noter. (221 f.)

seine Hingabe, seine Abhängigkeit, und gleichzeitig verstehe ich wie ein Mensch und höre zu wie ein Mensch. Dann reden sie, sie reden, sie können gar nicht mehr aufhören [...]. Hinterher, wenn sie gegangen waren, habe ich mir Notizen gemacht. (282)

Andrea wird zum perfekten ›MenschenTier‹, das zuhört und versteht, therapeutisch wirkt, ohne zu widersprechen oder Veränderung einzufordern, und priesterlich, durch die Möglichkeit der Spende, die Absolution und Vergebung erteilen kann. Die Totenstille ihrer Gruft und der verschlossene Tresor sind allerdings trügerisch, denn Andrea weiß ihr Wissen anschließend zu nutzen, indem sie die anderen damit erpresst. Die Drohung ist dabei der eigene soziale Tod, der Verlust der eigenen hochstehenden Identität, der Ausschluss aus der menschlichen Gemeinschaft, den Andrea, mit der Offenbarung ihres Wissens, jederzeit herbeiführen kann.⁵² Das eigentliche Zentrum der Macht ist damit in Høegs Roman

52 Damit erscheint sie auch als Gegenspielerin des Affen, der durch seine Erscheinung für einen neuen Umgang mit dem Animalischen wirbt. Als neue Göttin und »Menschenfischerin« ist Andrea auch eine pervertierte Version von der Jesusfigur, die der Affe auch verkörpert. Vgl. dazu 60/73. Hier ist es der Familienkreis, der in Andreas Netz hilflos gefangen ist, der Gang der Familienmitglieder durch die Zimmer in den Speisesaal wird hier als »Schwimmen« bezeichnet und erinnert in seiner Inszenierung an die Fangtech-

nicht mehr der rationale Geist des weißen Mannes, der das ›Tier‹ und das Animalische einfach beherrscht und unterdrückt: Es sind der Zoo und Andreas geheimes Archiv, die eine paradoxe menschliche Bedürfnisstruktur geschickt zu Geld machen. Möglich ist dies gerade durch die Entfremdung von ›Mensch‹ und ›Tier‹ und die Verleugnung der Beziehung zwischen Animalischem und Humanen, durch die der ›Mensch‹ verlernt hat, mit dem eigenen Animalischen, der eigenen Bedürfnisstruktur und dem eigenen Begehren, interaktiv umzugehen. Diese werden nicht mehr in einem Akt der Selbstreflexion ergründet, verarbeitet und gestaltet, sondern vielmehr an ein abstraktes Außen delegiert, das die Weg-Führung des eigenen Selbst im Sinne der Kontrollgesellschaft von Deleuze übernimmt.⁵³ Die Verleugnung und Abdrängung des Animalischen ins Unterbewusste erweist sich damit als gefährlich, weil es unsichtbar und unkontrollierbar wird, sich aber andererseits von Menschen wie Andrea sehr einfach mit dem Handeln koppeln lässt. Andrea wird damit zur übermächtigen und verborgenen Marionettenspielerin,⁵⁴ die die antiquierten männlich konnotierten Konzepte der rationalen Macht mit einer emotional-manipulativen Macht verbunden hat.

Høegs Kulturkritik zeigt, so ist deutlich geworden, dass eine gewaltsame Unterdrückung des ›Tiers‹ und des Animalischen problematisch ist und dieser Versuch sich nicht nur auf die ›Tiere‹ selbst, sondern auch auf menschlich-soziales Zusammenleben massiv auswirkt. Die Scham über das eigene unperfekte Dasein, in dem sich das Animalische, in Form der

nik mit einer Reuse. Allerdings weist sie auch andere gemeinsame Züge mit ihm auf. Wie der Affe ist sie ein Grenzwesen, das sich nicht wirklich zuordnen lässt. Vgl. dazu auch WÜRTH: 1999, 66 und 81 ff. Am Ende bietet sie dem Affen eine Kooperation an, die dieser ablehnt, was ihn umso heller als Erlöserfigur des Echten und Authentischen dastehen lässt. So erscheint Andrea im Roman auch als verführerische Schlange, die dem Menschen ein vermeintliches Paradies verspricht und vorgaukelt.

53 Dies ist in einer Gegenwart, in der Portale wie Amazon oder Facebook Persönlichkeitsmerkmale und Bedürfnisstrukturen analysieren und für Werbevorschläge nutzen, um das eigene Selbst zu optimieren, überhaupt nicht abwegig. Vgl. dazu meine Ausführungen im Kapitel zu Marion Poschmann. Hier werden nicht mehr eigene Bilder des Selbst kreiert, sondern diese vielmehr aus ökonomischen Zusammenhängen übernommen, die zugleich dazu einladen, diese Bilder mittels Konsum zu verwirklichen. An dieser Stelle ist es Andrea, indirekt aber doch der Markt, die Bedürfnisstruktur der eigenen Befriedigung und Selbstdarstellung, die die ›Menschen‹ steuert.

54 Sichtbar wird dies auch in der Position ihres Büros: Hinter den Spiegelglasscheiben, die Andrea selbst vor dem Erkenntnis- und Durchschautwerden schützen, liegt ihr ganz London zu Füßen. Vgl. dazu 68/84.

eigenen Bedürfnisse und Instinkte, letztlich doch immer wieder Bahn bricht, auch in Form der Gewalt gegen das ›Tier‹ selbst, muss gleichsam zwanghaft kompensiert und verborgen werden. Gerade der Versuch einer umfassenden Kontrolle und Vereinnahmung des Animalischen führt dazu, dass dieses nicht mehr in einem stetigen und individuellen Prozess transzendiert und damit bewusst *gesteuert* werden kann, sondern innerhalb des kulturellen Raums untergründig flottiert. Eine solche Gesellschaft, die narzisstisch auf den Erhalt des eigenen, zumindest in der Imagination machtvollen Selbst ausgerichtet ist, zeigt sich als gewaltsam und als anfällig für untergründige Manipulationen. Die Einbindung in diese quasi-natürliche Struktur ist allerdings auch eine Selbsttäuschung: So zeigt Madelenes Beispiel, dass die eigene Maske und Rolle auch abgelegt werden kann. Voraussetzung dafür ist allerdings, dass sich ›Menschen‹ dem aussetzen, was diese Gesellschaft fürchtet: der eigenen Schwäche bis hin zum Risiko des sozialen Todes, einer Nähe, in der der andere das perfekte Selbstbild zu dekonstruieren vermag. Deutlich wird in Høegs Kulturkritik, dass gerade ein falsch verstandenes Projekt der Aufklärung, des Fortschritts und der Beherrschung der Welt durch die menschlich-männliche Zivilisation die Gesellschaft zu einer inhumanen macht, da zentrale menschliche Eigenschaften wie Reflexionsfähigkeit, Flexibilität und auch Mitgefühl verlorengehen. Überraschend ist, dass Høeg auch positiv konnotierte Bildlichkeiten ökologischer Konzeptionen und des Umweltschutzes als Festschreibungen und Konstruktionen identifiziert, die narzisstische Bedürfnisstrukturen bedienen können. Dies zeigt, dass hier keine einseitige Zivilisationskritik, kein ›Zurück zur Natur‹ im Blick ist. Vielmehr plädiert der Text für neue Formen der bewussten und lebendigen Interaktion, die ›Natur‹konzeptionen auch kritisch daraufhin befragt, welche Handlungsweisen sie hervorbringen und wie nachhaltig diese tatsächlich sind. Es geht Høeg nicht primär um eine Aufwertung oder eine Rückkehr zum Animalischen, sondern vielmehr um eine Flexibilisierung, eine neue Beweglichkeit der kulturellen Welt selbst. Dafür steht die Figur des Affen, die im Fokus des folgenden Teilkapitels steht.

4.2. Der Affe – Begegnungen mit dem Unbekannten

En abe nærmede sig London. Den sad på en bænk, i en sejlbåds åbne cockpit, i læsiden, sammensunken, med lukkede øjne og et uldtæppe omkring sig, og selv i denne stilling fik den manden over for sig til at virke mindre end han var. (7)

Ein Affe näherte sich London. Er saß auf einer Bank im offenen Cockpit eines Segelbootes, auf der Leeseite, zusammengesunken, mit geschlossenen Augen und in eine Wolldecke gewickelt, und selbst in dieser Haltung ließ er den Mann ihm gegenüber kleiner erscheinen, als er war. (7)

Schon in den Eingangssätzen des Romans wird deutlich, dass der Affe durch seine Eigendynamik und Intentionalität tradierte Hierarchien zwischen ›Mensch‹ und ›Tier‹ durchbricht. Durch die Bezeichnung als Affe wird dem fremden Wesen hier sofort eine animalische Identität zugeschrieben. Es erscheint als unterlegen, weil es zusammengekauert, gefangen und betäubt im Boot des Tierhändlers Bally sitzt. Die äußere Erscheinung entpuppt sich allerdings kurz darauf als Illusion, als der Affe die Steuerung des Bootes übernimmt:

Abens bevægelser var målrettede og velovervejede, og det var ikke det værste. Det værste, der [...] var det han [Bally, D.L.] så i dens øjne. For dette havde han intet ord – havde på det tidspunkt intet menneske noget ord. Men i en vis forstand var det det modsatte af automatisk. (8)

Die Bewegungen des Affen waren zielbewußt und wohlüberlegt, doch das war nicht das Schlimmste. Das Schlimmste [...] war das, was er in den Augen des Affen sah. Dafür hatte er kein Wort – hatte zu der Zeit kein Mensch ein Wort. Aber in gewissem Sinne war es das Gegenteil von automatisch. (9)

Die Grenzen zwischen ›Mensch‹ und ›Tier‹, Identitäts- und Wesenszuschreibungen, wie sie Descartes formulierte, werden in diesem Augenblick aufgehoben. Der Affe zeigt sich als eigenständig handelndes Wesen, dessen Blick der Welt ebenso aktiv begegnet wie jener des ›Menschen‹. Nahegelegt wird damit schon hier, dass er auch eine eigene Erkenntnis-kraft hat. Schröder sieht daher in der Eingangssequenz eine »individuelle ›ethische Wende‹ bezüglich der Wahrnehmung einer anderen Spezies« und eine »angedeutete [...] ›Umwälzung‹ bestehender (Denk-)Strukturen hinsichtlich des Verhältnisses zwischen Mensch und ›übriger‹ Natur.«⁵⁵

55 SCHRÖDER: 2006, 151. Auch sonst sieht die Sekundärliteratur das Hinterfragen der Grenzen zwischen ›Mensch‹ und ›Tier‹ und anthropozentrischer Sichtweisen als zentral für den Roman an. So geht u.a. Körber von einer Einheit zwischen Mensch und Tier aus, die der Roman am Schluss inszeniert und von einem Paradies, in dem es keine Hierarchie zwischen Mensch und Tier gibt. Dies könnte vermuten lassen, dass hier die

Im weiteren Verlauf zeigt sich allerdings, dass der Affe nicht (nur) für das ›Tier‹ steht, sondern auch für den menschlichen oder gänzlich unbestimmbaren anderen, dem pauschal eine animalische Identität zugeschrieben wird. Nach seiner Flucht von Ballys Boot in die Stadt sieht sich der Affe im Garten einer Villa dem Gewehr eines Mannes gegenüber, der

under andre omstændigheder ville have betalt 10.000 pund og være rejst den halve jord rundt for i andre omgivelser at have fået lov til at skyde et dyr som det, der nu omkostningsfrit bød sig til i hans egen have. (16)

unter anderen Umständen zehntausend Pfund bezahlt hätte und um die halbe Welt gereist wäre, um in anderer Umgebung ein Tier schießen zu dürfen wie dieses, das sich ihm jetzt in seinem eigenen Garten unentgeltlich darbot. (19)

Stattdessen löst jedoch der Affe durch

[...] en lille, mikroskopisk stillingsændring, eller en drejning af hovedet, der [...] havde vakt den tvangstanke hos manden, at hvis han skød dette dyr ville han begå mord. (15)

[...] eine kleine, mikroskopische Handlungsänderung oder eine Kopfdrehung [...] bei dem Mann [...] die Zwangsvorstellung aus [...], er würde einen Mord begehen, wenn er dieses Tier erschöß. (18)

Angespielt wird hier auf kolonialistische Diskurse, in denen das Motiv des Affen ebenfalls als Denkfigur auftaucht. Die eingeborenen ›Wilden‹ wurden als naturnäher und animalischer, als ›affenartiger‹, imaginiert, was ihre Unterdrückung und die Herrschaft durch den ›weißen Mann‹ legitimieren sollte.⁵⁶ Es sind daher nicht nur die menschenähnlichen Bewegungen, die den Zweifel an dem Objektstatus des ›Tiers‹ aufkommen lassen, sondern sehr wesentlich auch eine Dekontextualisierung. Während es fernab der eigenen Heimat, im ›wilden Afrika‹, als vollkommen legitim erschiene, das ›Tier‹ zu töten, wird dies im eigenen Umfeld, dem zivili-

Vereinigung von Erasmus und Madelene im Blick ist. Tatsächlich zeigen sich diese ›Einheiten‹ bzw. die Verhandlungen aber jeweils im ›Menschen‹ und im vermeintlichen ›Tier‹ selbst. Genau dies ermöglicht die Grenzüberschreitung, das Eröffnen von Möglichkeiten, die auch Körper darin sieht. Vgl. KÖRBER: 2008, 226 f. Auch Würth geht davon aus, dass, nachdem Erasmus sprechen kann, er als Mensch akzeptiert wird und seine tierischen Eigenschaften dann als Abweichung vom Menschlichen definiert werden. Vorher hingegen wurde das Menschliche, z.B. das Gehirn, als Abweichung vom tierischen Standard definiert. Sie bemerkt, dass Erasmus sich, nachdem er sprechen gelernt hat, als voll angepasstes Mitglied der menschlichen Welt erweist, was ich für falsch halte. Vielmehr geht es im Roman um ein vielfältiges Unterlaufen von Identitätszuschreibungen wie ich gleich ausführen werde. Vgl. dazu WÜRTH: 1999, 65 ff.

⁵⁶ Vgl. dazu ROHMAN: 2009, 29 ff.

sierten Raum Londons, als Problem empfunden. Es sind nicht mehr die Männer, die nach Afrika reisen, vielmehr reist der Affe nach London (und dies, wie sich herausstellen wird, nicht aus Afrika, sondern aus Dänemark).⁵⁷ Dadurch geraten die eigenen Selbst- und Fremdbilder nicht nur ins Wanken, sondern werden gleichsam verkehrt: Als ›Herz der Finsternis‹ um es mit Joseph Conrad zu sagen,⁵⁸ erscheinen nunmehr die Stadt London und die westliche Zivilisation. Diese erweist sich selbst als unzivilisiert und gewaltvoll, indem sie andere Lebewesen ohne Bedenken und Grund tötet und unterwirft, diesen (lustvollen) Akt aber in einen Außenraum verlagert und abdrängt. Der Affe spiegelt dieses Verhalten zurück in den zivilisatorischen Raum und initiiert damit im Roman einen Prozess der Bewusstwerdung und Reflexion, die der narzisstisch geprägten Gesellschaft verloren gegangen sind. Indem er als anderer leibhaftig in den eigenen (Denk)raum einbricht, wird er zum monströsen Element, das die bisherigen Zuschreibungen, Verortungen und habitualisierten Verhaltensweisen in Frage stellt. Ansätze der Animal Studies und der Postcolonial Studies werden hier miteinander verbunden, was den Blick erneut nicht spezifisch auf die Naturthematik, sondern vor allem auch auf menschliche Denkweisen im Allgemeinen lenkt.

So erscheint der Affe vor allem als Reflexionsfigur, die einen männlich-patriarchalen Herrschaftsgestus attackiert und nicht zuletzt deshalb als Bedrohung und Verunsicherung empfunden wird. Dabei bedient sich der Roman vielfältig postkolonialistischer Kontextualisierungen und Strategien. So zeigt sich beispielsweise, dass sich Adam und seine Helfer ihrem Forschungsobjekt annähern, statt diesem sein Geheimnis zu entreißen, indem die Männer innerhalb des Forschungsprozesses immer mehr zu ›Tieren‹ werden:

Der kom i løbet af disse tre døgn [in denen der Affe erforscht wird, D.L.] noget dyrisk over husets beboere. Ikke bare over Madelene, men også over de fem mænd. [...] Efter et døgn udvaskedes de sociale forskelle imellem dem. [...] Når Adam med 20 timers mellemrum vaklede op på sit værelse, fulgte Madelene med, og parrede sig med ham, og sov så undertiden nogle timer. (96)

Im Laufe dieser drei Tage [in denen der Affe erforscht wird, D.L.] nahmen die Bewohner des Hauses etwas Tierisches an. Nicht nur Madelene, sondern auch

57 Vgl. auch die Ausführungen von Körper, die darauf hinweist, dass damit die Logik des Kolonialismus durchbrochen wird (KÖRBER: 2008, 223).

58 So lautet der Titel einer Erzählung von Joseph Conrad, die 1899 erschien. Diese kann zugleich als Intertext für *Die Frau und der Affe* gelten.

die fünf Männer. [...] Nach einem Tag verwischten sich die sozialen Unterschiede zwischen ihnen. [...] Wenn Adam im Abstand von zwanzig Stunden auf sein Zimmer wankte, folgte Madelene, paarte sich mit ihm und schlief dann zuweilen einige Stunden. (120 f.)

Im Moment der Annäherung kommt es zu einer gegenseitigen Durchdringung von Eigenem und Fremden, so dass sich gerade die Distanz zum Phänomen als Grundlage von dessen Objektivierung erweist. Für das Aufrechterhalten von Stereotypen, die die Grenzen zwischen dem Eigenen und dem Anderen und die eigene Identität normalerweise befestigen, ist der Abstand konstitutiv. Im Anschluss an Homi K. Bhabha lässt sich ein Stereotyp definieren als Bild, das es ermöglicht, dem anderen nahezukommen, sich zu ihm in Beziehung zu setzen, ohne dass dieser wirklich lebendig und für das Ich bedrohlich wird oder dessen Selbstbilder, die auf der Beziehung zum anderen basieren, zerstört. Er ist somit »Ersatz für das Begehren nach und die Angst vor dem Anderen und zugleich der das Subjekt begleitende Schatten dieser Ambivalenz.«⁵⁹ Erinnert wird damit auch noch einmal an die Beziehung der Wissenschaftler zu den Frauen. An dieser Stelle entsteht stattdessen eine Art Spielraum, in dem die Zuschreibungen nicht mehr feststehen und der daher eine Art ›dritten Raum‹ symbolisiert. Bhabha führt dazu aus, dass sich Identitäten und Kulturen weder festschreiben noch klar voneinander abgrenzen lassen, sondern kulturelle Differenzen vielmehr beständig performativ produziert und verhandelt werden.⁶⁰ Weder die Identität des Selbst noch die des Anderen können damit als Einheit gefasst werden, gerade weil sie sich in der Auseinandersetzung mit dem jeweils Anderen bilden.⁶¹ Im ›Dritten Raum‹ geht es somit auch nicht darum, zwei Einheiten zusammenzubringen, vielmehr können Identitäten und Handlungsmacht neu konstituiert und verhandelt werden, indem sprachliche Bezeichnungen und Ausdrucks-

59 GÖHLICH: 2010, 321 f. Dies lässt sich verbinden mit Bhabhas Überlegungen zum Stereotyp. Dieses sieht er als eine Form von Fetisch das »[...] Zugang zu einer ›Identität‹ [gewährt], die ebenso sehr auf Herrschaft und Lust wie auf Angst und Abwehr basiert: In seiner gleichzeitigen Anerkennung und Ablehnung der Differenz stellt er eine Form von multiplem und widersprüchlichem Glauben dar.« (BHABHA: 2000, 110).

60 Zu denken ist hier natürlich auch an Konzepte zur Animal Agency im Rahmen der Erkenntnistheorie, wie sie u.a. Donna Haraway beschreibt. Hier fungiert das Tier nicht einfach als Material und als Erkenntnisobjekt des zumeist männlichen Wissenschaftlers, sondern ist vielmehr selbst durch seine Eigendynamik an der Konstituierung von Wissen beteiligt. Vgl. dazu ausführlich BODENBURG: 2012, 61 ff.

61 Bhabha bezieht sich hier auf poststrukturalistische Sprach- und Kulturtheorien, insbesondere auf Foucault, Derrida und Lacan.

weisen neu kontextualisiert und umgeformt und neue Identitätserzählungen und Weltartikulationen erfunden werden, die jene der Kolonisatoren unterlaufen.⁶²

Eine zweite Strategie ist jene des sogenannten Mimikry, der sich auch der Affe bedient. Dieses beschreibt, dass sich ›der Fremde‹ die Kultur seines ›Herren‹ aneignen muss, diese dabei aber zugleich auch ironisch bricht, weil die ›Kopie‹ mit dem Original nicht identisch ist:⁶³

– Madelene, gentog aben. [...] – Men nu kan jeg se at det har været forkert. – Forkert, gentog aben, med munden fuld af banan. – Voksen [...] bliver man først det øjeblik man er fri. – Fri, sagde aben, og skrællede en appelsin. (142 f.)

»Madelene«, wiederholte der Affe. [...] »Aber jetzt sehe ich, das war falsch.« »Falsch«, wiederholte der Affe, den Mund voller Banane. »Erwachsen wird man erst [...], wenn man frei ist.« »Frei«, sagte der Affe und schälte eine Apfelsine. (179 f.)

Unterbrochen wird diese Unterhaltung, als der Affe sich erleichtert und erklärt: »– Afføring« (143) [»Stuhlgang« (181)]. Der Affe eignet sich hier die Beschreibungskategorien seiner Wärter an, die unter anderem seinen Stuhlgang dokumentiert und untersucht haben, zugleich wirkt der Einsatz der Vokabel hier äußerst komisch, da er die hochphilosophischen Ausführungen Madelenes persifliert. Die postulierte Freiheit und die geistige Erkenntniskraft des ›Menschen‹ wird unmittelbar in Frage gestellt, indem auch dieser, unter anderem durch seine Ernährung, in natürliche Kreisläufe eingebunden und dem ›Tier‹ ähnlich ist.⁶⁴ Weiterhin wird nicht klar, ob der Affe im Laufe des Romans die menschliche Sprache generell erlernt oder zumindest eine ähnliche Sprache spricht, die entsprechend übersetzbar ist:

– Hvad kalder I Jer, spurgte hun. – For I siger vel ikke ›aber‹? Aben tænkte sig om, forsøgte forgæves at forlige to uforenelige sprogverdner, og fandt så et acceptabelt kompromis. – ›Mennesker‹, sagde den. – Vi kalder os ›mennesker‹. – Og os? Hvad kalder I os? – ›Dyr‹, sagde aben. – Det kalder vi Jer. (170)

62 Dies führt Bhabha insbesondere in seinem Werk *Die Verortung der Kultur* in verschiedenen Aufsätzen aus. Vgl. für einen Überblick zu Bhabhas Überlegungen und die Kritik daran BONZ u. STRUVE: 2011, 132 ff., sowie GÖHLICH: 2010.

63 Vgl. dazu ausführlich BHABHA: 2000, 125 ff., sowie auch SCHIEDERMAIR: 2010, 261 ff., GAUSTAD: 2005, 276 f., und GRIEM: 2010, 39 ff. Vgl. zu postkolonialen Ansätzen bei Høeg ausführlich GAUSTAD: 2005, SCHIEDERMAIR: 2010, PODDAR: 2000 und THISTED: 2002, die allerdings vor allem das dänische Verhältnis zu Grönland in *Fräulein Smillas Gespür für Schnee* thematisieren. Hinweise auf den kolonialistischen Kontext finden sich auch bei ÖHMAN: 2015, 99.

64 Dies erinnert natürlich noch einmal an die Szene von Adams Mahlzeit, vgl. 244.

»Wie nennt ihr Euch?« fragte sie. »Denn ihr sagt ja wohl ›Affen?‹« Der Affe dachte nach, versuchte vergeblich, zwei unvereinbare Sprachwelten miteinander in Einklang zu bringen, und fand schließlich einen annehmbaren Kompromiß. »›Menschen‹«, sagte er. »Wir nennen uns ›Menschen‹.« »Und uns? Wie nennt ihr uns?« »›Tiere‹«, sagte der Affe. »So nennen wir euch.« (214)

Hier werden die Zuschreibungen einerseits verkehrt, andererseits aber vom Affen möglicherweise einfach als Abstrakta übernommen, die lediglich eine Differenz kennzeichnen, was sie sinnentleert erscheinen lässt. Identitätszuschreibungen als Wesensbestimmungen werden dadurch an sich fragwürdig. An anderen Stellen gelingt es dem Affen, das menschliche Umfeld zu täuschen, indem er dessen Verhaltensweisen imitiert. Soziale Verhaltensweisen und Ordnungen erscheinen dadurch als Maskierungen, die der Affe sich mühelos aneignen kann. Die Gesellschaft wird in ihrer Oberflächlichkeit sichtbar, da sie an den eigenen Bildern gleichsam ›festhängt‹ und diese nicht weiter durchdringen und hinterfragen kann, nicht zuletzt, weil ihr selbst die ›Substanz‹ und der Wille zur wirklichen Auseinandersetzung fehlen. Zunächst wirken diese Täuschungen durch den Affen unabsichtlich, was das Klischee des passiven Animalischen zu bestätigen scheint, dem eine bewusste Irreführung nicht zuge-
traut wird.⁶⁵ Mehr und mehr wird jedoch deutlich, dass sich der Affe zunehmend souveräner der Sprache und auch der Verkleidungen bedient und diese für die eigenen Zwecke einsetzt, indem er mit den Erwartungen der ›Menschen‹, ihren Bildern spielt und auch das unschuldige Tiersein selbst vortäuschen kann.⁶⁶ Dies lässt ihn selbst als Wesen auch für die Leser:innen völlig ungreifbar werden. Sichtbar wird er vor allem als Effekt,

65 Nach der Auffassung von Aristoteles sind ›Tiere‹ nicht zu gezielter Imitation fähig. Während die menschliche Imitation als intelligent und zielgerichtet angesehen wurde, verknüpft mit Intention und Selbstbewusstsein, ahmen ›Tiere‹, so die Vorstellung, nur spielerisch nach. Erasmus' Imitation entpuppt sich jedoch, so auch Öhman, als absolut strategisch, sie diene dazu, die menschliche Gesellschaft zu unterwandern, um die Botschaft der Affen zu streuen. Vgl. dazu ausführlicher ÖHMAN: 2015, 120 ff.

66 Vgl. hierzu auch dies.: 2009, 338, die von einer Serie von Imitationen spricht, da Erasmus auch einen natürlichen Affen imitiere sowie einen natürlichen Affen, der den Menschen imitiert. Dies stelle Konzepte wie ›natürlich‹ oder ›menschlich‹ in Frage, ebenso sei unklar, was das Original und was die Imitation ist, so dass sich der Affe in seinem Wesen nicht festlegen lässt. Auch Johnny ist in seiner Tierliebe irritiert, als der vermeintliche Affe seinen Hund verletzt, setzt hier aber eben diese Unschuldsumutung als Erklärung ein: »– Sig til den ... sig at jeg og Samson har tilgivet det der skete med Samson. Den havde ikke noget valg.« (94) [»Sagen Sie ihm ... Sagen Sie, daß ich und Samson ihm verziehen haben, was mit Samson passiert ist. Er hatte keine andere Wahl.« (118)].

den er auf die Kulturwelt hat, nicht als ›Tier‹, das neue Handlungsspielräume gewinnt. Zu diskutieren wäre, ob dies eine erneute Vereinnahmung des Affen durch den Text selbst bedeutet, da dieser selbst gar nicht wirklich zur Darstellung und zur Sprache kommt, oder ob hierin ein positiver Versuch gesehen werden kann, den anderen nicht erneut selbst festzuschreiben. Ein grundlegendes Anliegen des Romans ist es nämlich, die Praxis von Identitätszuschreibungen und Bestimmungen zu hinterfragen.

Kategorisierungen erweisen sich im Verlauf der Handlung nicht nur als potenziell gewaltsam, sondern vor allem als so rudimentär, dass sie handlungsunfähig machen. So steht die Abwehr der Stadt dem Affen nicht deshalb hilflos gegenüber, weil sie ihn als ›Tier‹ nicht unterwerfen kann – darin ist sie zweifellos geübt. Es ist vor allem seine Beweglichkeit und Nichtfestlegbarkeit, die die Verteidigung ins Leere laufen lässt und damit eine Schwachstelle offenbart: »Langsomt men opmærksomt aktiveredes byens immunforsvar for at *identificere* [meine Hervorhebung, D.L.] et regelbrud.« (9) [Langsam, aber aufmerksam aktivierte sich die Immunabwehr der Stadt, um einen Verstoß gegen die Regel zu *identifizieren* [meine Hervorhebung, D.L.].« (10)].⁶⁷ Dieser Affe lässt sich allerdings nicht identifizieren und dadurch kann die Stadt sich auch nicht verteidigen. Es ist das kategoriale Denken, das dem Affen eine Unsichtbarkeit verleiht, die ihn, physisch und mental, nicht greifbar macht:

– Den krumning er utænkelig hos en abe, den er humanoid. Jeg skal sige Dem én ting: De er blevet holdt for nar. Man har benyttet sig af Deres uvidenhed. De har fået sendt et tanddiagram over et ikke-eksisterende væsen. [...] – Doktor, sagde hun. – Hvad ville De sige, hvis De nu alligevel blev stillet over for et dyr med netop denne tandstilling? – Jeg ville påvise at der forelå en misforståelse. (50 f.)

67 Diese Überlegungen wären im Hinblick auf die gewählte Metaphorik noch zu vertiefen. Der Affe erscheint hier als ein Virus, der eingesperrt und unschädlich gemacht werden soll, aber dennoch die Systeme der Stadt unterwandert und infiziert. Interessant ist, dass der Affe im Roman aber zugleich als heilende Figur inszeniert wird, während die Stadt an ihren Geschwüren krankt. Vgl. 138/173. Dies würde bedeuten, dass das ›Immunsystem‹ Freund und Feind nicht mehr richtig unterscheiden kann, dass das menschliche System sich selbst für gesund hält, wo es eigentlich krank und selbstzerstörerisch ist. Dies wird die Kulturkritik Høegs bestätigen. Weiterhin klingen an dieser Stelle jene rassistischen Abwertungen an, die ›die anderen‹, z.B. die Juden, als Parasiten deklarierten, die einen vermeintlich gesunden Volkskörper befallen, was die Frage nach ›dem Menschlichen‹ vehement stellt, danach, wer zur Gemeinschaft der Menschen gehört und danach, wann diese tatsächlich ›menschlich‹, das heißt, auch moralisch und mitfühlend ist.

»Diese Krümmung ist bei einem Affen undenkbar, die ist humanoid. Ich will Ihnen was sagen: Man hat Sie zum Narren gehalten. Man hat Ihre Unwissenheit ausgenutzt. Man hat Ihnen das Zahnschema eines nichtexistierenden Wesens zugeschickt.« [...] »Doktor«, sagte sie, »was würden Sie sagen, wenn man Sie nun aber doch mit einem Tier konfrontieren würde, das genau diese Zahnstellung hat.« »Ich würde nachweisen, daß da ein Mißverständnis vorliegt.« (62)⁶⁸

Angespielt wird hier auf das Kant'sche Modell der menschlichen Vernunft und die Kategorien, die diese aus sich selbst heraus generiert und mittels derer sie die Welt erfasst. Was Kant als Überlegenheit des menschlichen Geistes wertete, indem der Mensch mittels dieser transzendentalen Kategorien die Natur erkennen und beherrschen kann, entpuppt sich bei Høeg als äußerst rudimentäre Wahrnehmung. Öhman weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass Kategorien und die Möglichkeit, die Welt mittels der Sprache zu ordnen, zwar zum Menschen gehören, Høeg allerdings ihre Ungenauigkeit in den Vordergrund stelle und zudem deutlich mache, dass diese sich, im Falle der Gesellschaft, die er darstellt, wesentlich auch auf Äußerlichkeiten beziehen.⁶⁹ Ebenso wenig versteht Madelene die Bilder, die Adam im Rahmen seiner Forschungen vom Affen anfertigt. Erst als sie seine Zeichnungen abmalt, »forstod hun hvad hun havde tegnet. Hun havde tegnet dyrets tænder.« (43) [begriff sie, was sie gezeichnet hatte. Sie hatte die Zähne des Tieres gezeichnet. (53)]. Auch die Röntgenbilder sind für sie ohne Deutungshilfe nicht erkennbar.⁷⁰ Das ›Natur‹phänomen wird hier, entsprechend der naturwissenschaftlich-analytischen Methode, die Descartes entwirft, in Details, Bilder und Beschriftungen zerlegt, die dem ›Natur‹phänomen jedoch nicht gerecht wer-

68 So fällt der Affe gerade deshalb auch nicht unter das Artenschutzabkommen, weil er als klar definierbare Art nicht existiert. Vgl. dazu auch ausführlich 25 ff./157 ff.

69 Vgl. dazu RÖMPP: 2005, 82 ff. Dies zeigt sich an einer weiteren Stelle, an der Adam die betrunkene Madelene als »taufrisch« bezeichnet und damit bestenfalls ihre mühsam inszenierte äußere Erscheinung erfasst. Öhman fragt sich an dieser Stelle, ob diese Einschätzung nicht auch Ausdruck eines Wunschdenkens ist ohne richtigen Bezug zur Wirklichkeit und ob dies auch für Adams wissenschaftliches Arbeiten gelten kann, das die abstrakte Theorie ebenfalls höher einschätzt als die Empirie. Auch Dawkins sieht diesen Hang des Menschen, alles in Kategorien einzuteilen, was manchmal unlogische Konsequenzen habe und den kontinuierlicheren Charakter der Wirklichkeit verfehle. Vgl. ÖHMAN: 2015, 106 ff.

70 Interessant ist, dass es ausschließlich männliche Figuren sind, die als Träger dieses Wissens fungieren. Madelene muss sich dieses erst mühsam erarbeiten und kann dies nur mithilfe der männlichen Experten. Dies versetzt sie in eine sehr klassisch konnotierte Frauenrolle, die im Roman durchgehalten wird und durchaus problematisch erscheint. Vgl. dazu ausführlich weiter unten.

den.⁷¹ Vorgeführt wird damit die Kritik an einem rationalen und positivistischen Wissenschaftsverständnis, das die Bilder und Beschreibungen, die es von den Phänomenen erstellt, als absolut betrachtet und dabei verkennet, dass sie nicht nur das ›Ding an sich‹, sondern große Bereiche der Wirklichkeit und auch die Möglichkeit des Wunderbaren schlicht verfehlt.⁷² Die sinnliche Annäherung von Madelene, die dem Affen tatsächlich nahekommmt, führt wesentlich weiter. Sie erscheint, wie schon bei Pryds Helle, als unbedingt notwendig, um sinnvolle und zutreffende Bilder der Wirklichkeit entwerfen zu können, die sich nicht in abstrakten Beschreibungen verlieren.

Als zweites Problem zeigt sich daher, dass ›Menschen‹, anders als ›Tiere‹, die eine unbedingte Präsenz und Sensibilität in Bezug auf ihre Umgebung auszeichnet, ihre Verbindung zur Umgebung willentlich und unwillentlich immer wieder unterbrechen (112/140 f.).⁷³ Die ›Menschen‹ leben in ihren eigenen Gedankenwelten, die mit zunehmender Abstraktion den Blick auf die Wirklichkeit verstellen, ohne es zu merken. Dies macht vor allem Adam zum bewussten Träumer, der die Realität nicht

71 Dies entspricht der wissenschaftlichen Methode, die Descartes vorschlägt. Diese sieht vor, das komplexe Problem analytisch zunächst in Einzelteile zu zerlegen, um die Erkenntnisse danach wieder in der Synthese zu einem Ganzen zusammenzuführen. Vgl. dazu POSER: 2003, 43 ff.

72 Hier ließe sich an die Diskurse zum Wunder anknüpfen, das nach und nach aus den Wissenschaften verbannt wurde. Vgl. dazu ausführlich DASTON u. PARK: 2002. Wichtig ist daher auch, dass in den Szenen der ›Befreiung‹ und des Neudenkens nicht die Sonne scheint, sondern der Mond, und diese Szenen somit mit dem Träumerischen, dem Utopischen und auch der romantischen Grenzüberschreitung assoziiert sind. Es geht dabei um Dinge, die sich nicht mehr klar benennen lassen und märchenhaft erscheinen. Vgl. 75 f. und 115 f./94 und 146.

73 Vgl. hierzu auch: »[...] Madelene [faldt det] ind at dyr først og fremmest adskiller sig fra mennesker ved deres bevidstheds konstans« (67) [...] Madelene [dachte] daran, daß Tiere sich vom Menschen in erster Linie durch die Konstanz ihres Bewußtseins unterscheiden. (85)]. Das Bewusstsein des Menschen kann, anders als das des Tiers, wandern. Daher spürt auch Johnny, wenn er die Tiere fährt, eine besondere Präsenz: »– Til daglig flyver tankerne jo. [...] Men når jeg kørte med Ballys dyr, så var det kun kørslen man tænkte på.« (113) [»Normalerweise fliegen die Gedanken ja. [...] Aber wenn ich mit Ballys Tieren gefahren bin, da dachte man nur ans Fahren.« (142)]. Auch hier scheint Høeg zunächst eine Kritik der Moderne aufzugreifen, die eine Entfremdung des Menschen in der Kulturwelt beklagt. Dieser Entfremdung stellt sie den animalischen Seinsmodus als alternative Form des Bewusstseins gegenüber, der für Immanenz, für ein Eingelassensein in die Welt steht, die sich der ›Mensch‹ zurückerobert soll. Vgl. dazu ausführlich ROHMAN: 2009, III.

mehr erfassen und wahrnehmen kann.⁷⁴ Dieses ›Netz der Aufmerksamkeit‹, das die eigenen Fäden, nicht aber die Lücken dazwischen sieht, nutzt der Affe, um seinen Verfolgern zu entkommen (139/174). Die Flucht mit ihm durch London erscheint Madelene als

en rejse gennem den civilisatoriske opmærksomhed, og for første gang anede Madelene at denne årvågenhed ikke var allestedsnærværende men fokuseret. Hun så at mennesker på gaden kun registrerede hvad der foregik i gadeniveau. [...] De gik ind foran og forbi et ungt par der så direkte igennem dem og ud mod stjernerne, og ingen så dem, og fordi hun var menneskene på så nært hold forstod Madelene hvorfor. Det var fordi de ikke ventede at se dem. I Londons sværm af stimuli og informationer havde dens indbyggere definitivt lukket af for muligheden for det virkelig mirakuløse. [...] I de for mistanke blottede ansigter så hun at byen var faldet i staver, [...] at den hvilede i en permanent, kun glimtvis afbrudt absence. Igennem denne gigantiske storbydistraction bevægede aben sig, som en cirkusartist over et bedøvet publikum. [...] Ingen illusioner er fuldendte, og heller ikke abens var det. Det skete at et stykke nedløbsrør rev sig fri af muren under dens greb, og skramlende styrtede i dybet. [...] Men ingen ænsede dem, ingen sansede dem, ingen så dem eller lugtede dem eller hørte dem. Madelene havde indtil dette øjeblik ikke kendt andre former for bevidstløshed end nattesøvnen. Nu så hun at også vågne mennesker kan sove. De sov mod rummet, deres lugtesans sov, deres hørelse, deres syn og taktilitet. Og deres fantasi sov, deres forestillingsevne der kunne have holdt en sansekanal åben mod det ukendte, også den sov. (140 f.)

eine Reise durch das zivilisatorische Bewußtsein, und zum erstenmal ahnte Madelene, daß diese Aufmerksamkeit nicht allgegenwärtig, sondern fokussiert war. Sie sah, daß die Leute auf der Straße nur wahrnahmen, was sich in Stra-

74 Interessant ist hier der Netzgedanke auch insofern, als das Netz die zentrale Metapher der Gegenwart darstellt. So ist der Mensch über das Internet stets vernetzt in virtuellen Welten, die den Bezug zur eigenen realen Gegenwart oftmals prekär werden lassen und zunehmend auch persönliche Kontakte ersetzen. Dies zeigt an, dass sich die Problematik, die schon die Moderne sah, noch weiter verstärkt hat. Zugleich steht auf Plattformen wie Facebook oder Twitter oft eine Inszenierung des eigenen Selbst im Vordergrund, das nicht mehr mit dem ›Anderen‹ konfrontiert wird, sondern wesentlich mit dem Ähnlichen, indem sich Communities bilden, die ähnliche Dinge liken, persönlich zugeschnittene Werbung angezeigt wird etc. Auch hier entsteht eine narzisstisch abstrakte Welt, die sich einer zwischenmenschlichen, situativen Realität immer mehr entzieht. Dies kann der Affe für sich nutzen. Seine Bewegung ähnelt einem Tanz zwischen den Aufmerksamkeits- und Wahrnehmungslinien. Das erinnert an eine Szene aus dem Film »Verlockende Falle« aus dem Jahr 1999: Der Diebstahl gelingt, indem der weibliche Charakter minutiös genau die Bewegungen einübt, die notwendig sind, um den Laserstrahlen der Überwachungskamera zu entgehen, die den Alarm auslösen würden, und sich so zum begehrten Gegenstand vortastet. Vgl. dazu auch folgende Stelle bei Høeg: »Dets øjne var tomme af koncentration, det [der Affe, D.L.] udførte en koreografi hvori byen var den et underlag.« (141) [Seine Augen waren leer vor Konzentration, er [der Affe, D.L.] führte eine Choreographie aus, in der die Stadt ihm als Grundlage diente. (177)].

ßenhöhe abspielte. [...] Sie gingen auf ein junges Paar zu und an ihm vorbei, und die beiden sahen durch sie hindurch in die Sterne, niemand bemerkte sie, und weil sie den Menschen so nah war, begriff Madelene, weshalb. Man erwartete sie einfach nicht. In der Flut von Stimuli und Informationen hatten die Einwohner Londons die Möglichkeit des wirklich Wundersamen definitiv ausgeschlossen. [...] In den arglosen Gesichtern sah sie, daß die Stadt sich in Gedanken verloren hatte, [...] daß sie in einer dauernden, nur für Augenblicke unterbrochenen Absence ruhte. Durch diese gigantische Großstadzertreue bewegte sich der Affe wie ein Zirkusartist über einem betäubten Publikum. [...] Keine Illusion ist vollkommen, auch die des Affen war es nicht. Es geschah schon mal, daß ein Stück Regenrohr unter seinem Griff aus der Mauer brach und scheppernd in die Tiefe stürzte. [...] Doch niemand beachtete sie, niemand nahm sie wahr, niemand sah, roch oder hörte sie. Madelene hatte bis zu diesem Moment keine andere Form der Bewußtlosigkeit als den Nachtschlaf gekannt. Jetzt sah sie, daß auch wache Menschen schlafen können. Ohne von ihrer Umgebung Notiz zu nehmen, schliefen sie, ihr Geruchssinn schlief, ihr Gehör, ihr Sehvermögen und ihr Tastsinn schliefen. Und ihre Phantasie schlief, ihr Vorstellungsvermögen, das einen Sinneskanal zum Unbekannten hätte offenhalten können, schlief ebenfalls. (175 f.)

Eine solche Abwesenheit zeigt sich auch bei Adam, der erstmals aus seinem ›Schlaf‹ erwacht, als Madelene sich ihm entzieht und so eine Widerständigkeit aufweist, die die eingefahrenen Routinen des Paares durchbricht: »– Nix, sagde hun. Det øjeblik vendte Adam Burden tilbage til sin krop.« (114) [»Nix da«, sagte sie. In diesem Moment kehrte Adam Burden in seinen Körper zurück. (143)]. Allerdings erweist er sich als unfähig, auf die Ablehnung zu reagieren. Vielmehr verliert er sich noch stärker in eigenen Vorstellungen und Phantasien. Er erkennt den verkleideten Affen nicht und sieht, als Madelene mit diesem und einem Helfer verschwindet, nur

sin kone og hendes to elskere, to væsner der udstrålede total mangel på finesse, og gennem hans hjerne vandrede den uhyrlige mængde af erotiske fornødelser som denne ny og tredje person muliggjorde. [...] Hen over og igennem ham og ud i natten gungrede flokke af løbske elefanter og fortryllede svin. (117)

seine Frau und ihre beiden Liebhaber, zwei Wesen, die einen absoluten Mangel an Eleganz ausstrahlten, und durch sein Gehirn zog die ungeheuerliche Menge erotischer Erniedrigungen, die diese neue, dritte Person ermöglichte. [...] Über ihn hinweg, durch ihn hindurch und in die Nacht hinaus donnerten Herden wild gewordener Elefanten und verzauberter Schweine. (147)

Die Phantasien widersprechen hier scheinbar zunächst der sonst sehr klaren und rationalen Denkweise Adams und erscheinen als ungezügelter Einbruch von Begehren und Gefühl in die Vernunft, die diese, wie von Adam befürchtet, außer Kraft setzt. Zugleich wird jedoch deutlich, dass sich Adams Phantasien gar nicht kategorial von seinem sonstigen Wissen

unterscheiden.⁷⁵ So wird er den Gedanken an Madelenes potenzielle Liebhaber gewöhnlich dadurch Herr, dass er diese im Geist zu erschießen beginnt, um die Herrschaft über seine Frau erneut zu etablieren. Das Problem ist nicht, *dass* Madelene fremdgeht, sondern vielmehr, dass ihre Liebhaber nicht, wie in Adams Phantasien »været medlemmer af kongehuset, eller guddommelige skikkelser« (116) [»Angehörige des Königshauses oder göttliche Gestalten« (145)] sind, was er als persönliche Kränkung empfindet.⁷⁶ Es ist damit erneut die Rettung des eigenen narzisstischen Selbst, die zählt, nicht die Beziehung zu Madelene. Adams Phantasien sind auch nicht innovativ, sondern inszenieren ein aus zahlreichen Geschichten und Filmen bekanntes Szenario.⁷⁷ Gerade dadurch ist es ihm unmöglich, die eigentlichen Vorgänge zu verstehen. Als problematisch erscheint somit in Høegs Roman nicht die geistige Welt des ›Menschen‹ an sich mit ihrer Phantasie und Abstraktionsfähigkeit, sondern erneut, dass dieser jegliche Flexibilität, Kreativität und Lebendigkeit verlorengegangen sind. Indem der ›Mensch‹ in abstrakten, automatisierten Gedanken- und Handlungsmustern erstarrt, wird er unfähig, auf unerwartete Situationen angemessen zu reagieren. Dies erscheint nicht zuletzt in einer Gegenwart, die sich rasend schnell verändert und ständig neue Konstellationen hervorbringt, als rückständig und massive Schwierigkeit.⁷⁸ Auf ge-

75 Auch Würth bemerkt, dass die Vorstellung, dass Vernunft mit Klarsichtigkeit gepaart ist, im Roman dekonstruiert wird. So führt z.B. der Alkoholkonsum Madelenes dazu, dass sie klarer denken kann. Vgl. WÜRTH: 1999, 71. Ebenso entsprechen die Kategorien, mit denen Adam Madelene beschreibt, nur seinem Phantasiebild.

76 Als weitere Ironie zeigt sich hier, dass der Affe sich als eine solche entpuppen wird, vgl. dazu weiter unten.

77 Der Geist verliert sich hier ganz in einem inneren Theater, das zugleich als Katharsis wirkt. Das Gefühl, aus dem der ›Film‹ entsteht, scheint dabei innerlich tief verankert, das Drehbuch verdankt sich jedoch Narrationen und Eifersuchtsdramen, die kulturell transportiert werden. Nicht zuletzt spielen hier die Entführungsgeschichten hinein, in denen der wilde Affe die weiße, aber potenziell anfällige Frau der Kulturwelt entfremdet, und dem weißen Mann damit eine tiefe Kränkung seiner Souveränität und Überlegenheit beibringt. Vgl. dazu ausführlicher GRIEM: 2010, 15 f.

78 Dies zeigt sich auch bei Bally, der das eigenmächtige Handeln des Affen ebenfalls nicht verhindern kann: »Denne procedure måtte man, tænkte han ved sig selv, med den hastighed hvormed man undertiden kan nå at tænke i et tidsrum der er for kort til at reagere fysisk i, nu antagelig ændre.« (8) [Diese Prozedur, dachte er bei sich so schnell, wie man zuweilen in einer Zeitspanne denken kann, die zu kurz ist, um physisch zu reagieren, würde man jetzt vermutlich ändern müssen. (8)]. Die Langsamkeit des ›Menschen‹, die Lähmung, wenn das Unerwartete eintritt, zeigt sich im Roman immer wieder, so auch bei den Gästen des Yachtclubs (11/10) und bei einem Treffen in der dänischen

nau diese Problematik machen auch posthumanistische Denkerinnen wie Rosi Braidotti aufmerksam, wenn sie fordern, sich der vielfältigen Vernetzungen bewusst zu werden als hochdynamischer Gefüge, deren Teil Menschen sind und innerhalb derer sie sich immer wieder neu positionieren und weiterentwickeln müssen.⁷⁹

Zur überlegenen Spezies wird der Affe im Roman vor allem durch seine Wandelbarkeit, die den Vereindeutigungen und der Starrheit des menschlichen Denkens als utopisches und ungreifbares Moment gegenübersteht.⁸⁰ Er symbolisiert tatsächlich eine neue Art, die sich mit bisherigen Denkkategorien nicht fassen lässt. Die Wandelbarkeit ergibt sich daher auch nicht aus einer echten Metamorphose vom ›Tier‹ zum ›Menschen‹, wie Körper zu meinen scheint⁸¹, sondern wesentlich daraus, dass Identitätszuschreibungen beim Affen grundsätzlich versagen. Vielmehr erinnert er an die Figur des Cyborgs, wie sie Donna Haraway beschreibt. Generell versucht Haraway in ihren Studien immer wieder, die Narrative der Wissenschaft und die ihnen eingeschriebenen Hierarchien sichtbar zu machen und aufzubrechen und ein dynamisches Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt, die sich gegenseitig konstituieren, neu zu etablieren. Das Utopische und Phantastische erscheinen dabei als wichtige Elemente, was sich auch in Haraways intensiver Auseinandersetzung mit Science-

Gesellschaft. Die einzige Person, die Verblüffung und Lähmung zu entgehen scheint und sofort handeln kann, ist Andrea (135/169 f.).

79 BRAIDOTTI: 2014, 54 f. und 104 f.

80 So interpretiert Würth den Affen auch als groteske Figur, da in ihm die Grenze zwischen Mensch und Tier aufgehoben ist. Die Groteske sei eine Struktur der Weltbegegnung, indem die »Erwartungen, die an die Ordnung der Welt gestellt werden, scheitern« (WÜRTH: 1999, 77). Die Figuren könnten sich, so Würth, der Sprache und der Welt nicht in gewohnter Weise bemächtigen, beides entziehe sich ihnen und setze sie einer unverstandenen Wirklichkeit aus. Dies ziehe die Figur des Unheimlichen in den Text ein, die mit dem Affen verbunden ist. Die Verunsicherung über die bestehenden Kategorien erreicht ihren Höhepunkt am Schluss des Buches, wie ich weiter unten noch ausführen werde. Vgl. dazu ebd., 76 f.

81 »Über den ganzen Roman hinweg zieht sich – in den Augen der Menschen, die ihn fangen, untersuchen und in den Zoo stecken wollen – die Metamorphose Erasmus' von einem Affen, also einer dem Menschen in der Entwicklung untergeordneten Spezies, hin zu einem Wesen, das den Menschen in der Evolution überholt hat.« (KÖRBER: 2008, 219). Dies ist bei Körper etwas ungenau formuliert, bzw. scheint ihre Analyse hier möglicherweise auch von Blixens Erzählung beeinflusst. Während bei Blixen tatsächlich eine Verwandlung stattfindet, handelt es sich bei Høeg um ein zunehmendes Spiel der Enthüllung bzw. neuer Sichtweisen auf das ›Tier‹. Auch Würth schreibt: »Der zu Beginn des Romans eindeutige Tierstatus von Erasmus entpuppt sich ebenfalls bald als eine Frage der Perspektive.« (WÜRTH: 1999, 72).

Fiction-Romanen zeigt.⁸² Den Cyborg sieht sie als »cybergenetic organism, a hybrid of machine and organism, a creature of social reality as well as a creature of fiction.«⁸³ Er ist eine Denkfigur, die es ermöglicht, neue Formen der Subjektivität und neue Formen der Interaktion zu denken, indem klassische Entitäten, wie z.B. ›Mensch‹, ›Tier‹ und Maschine, miteinander interagieren und miteinander verwoben werden. Auch der Affe kann sich geschmeidig wie ein ›Tier‹ in dem ›Menschen‹ unzugänglichen Bereichen bewegen und lebt draußen, hat aber zugleich einen äußerst menschlich erscheinenden Hang zum Luxus (150/189 f.). Darüber hinaus zeigt seine Beschreibung auch Anklänge des Maschinellen:

En arm skød ud fra plaiden, en urimelig lang arm i et slåbrokærme, som en kran, for hvis ende der sad en gribeklo i en arbejdshandske. Varsomt og præcist arbejdede denne hånd sig ind under en hel Othellokage, løftede den, og førte den ind under sløret. (130)

Ein Arm schoß unter dem Plaid hervor, ein unmanierlich langer Arm im Schlafrockärmel, wie ein Kran, an dessen Ende eine Greifklaue im Arbeitshandschuh saß. Behutsam und präzise arbeitete sich diese Hand unter einen ganzen Othellokuchen, hob ihn hoch und führte ihn hinter den Schleier. (163)

Statt sich in die wissenschaftlichen und sonstigen Narrative des ›Menschen‹ einzufügen, lädt der Affe daher dazu ein, neue Erzählungen zu entwerfen und zu kreieren, die das bisher Bekannte übersteigen. Der Cyborg ermöglicht neue Dialogformen, die anthropozentristische Sichtweisen hinterfragen beziehungsweise transformieren. Zu denken ist weiterhin an die Figur des Tricksters, die von allen Zwängen frei ist, die Erwartungen verdrehen, aber auch kreative Durchbrüche erzielen sowie Vorurteile aufheben kann und sich nicht einordnen lässt: »Whatever category a trickster encounters, he blurs and confuses the distinctions that make it a category.«⁸⁴ Deutlich wird, dass sich diese ›Strategie‹ des Affen auch auf die poetologische Ebene des Romans übertragen lässt. Auf dieser werden vielfältige ›Affengeschichten‹ aufgegriffen und verknüpft, die Leser:innen damit aber letztlich auf eine falsche, zumindest jedoch zu einseitige Fähr-

82 Vgl. dazu ausführlicher HARAWAY: 2018, 14 und 161 ff.

83 Dies.: 2001, 149, sowie dies: 2018, 143 f. Hier entwickelt Haraway den Begriff des Cyborgs offenbar noch weiter, was eingehender zu beleuchten wäre.

84 Der Trickster hat jedoch insofern eine Struktur, als er bestehende Ordnungen kontinuierlich aufbricht, auch er wird daher in der postkolonialistischen Literatur mit marginalisierten und unterdrückten Gruppen assoziiert. Vgl. dazu ausführlich MORGAN: 2013, 4 ff., hier 5.

te gelockt.⁸⁵ Auf den zweiten Blick entpuppt sich der Affe als märchenhafte Kunst- und Reflexionsfigur, der alle Grenzziehungen und Festlegungen überwindet und den damit genau die Offenheit und innere Aktivität auszeichnet, die den statischen ›Menschen‹ abhanden gekommen ist. Damit verabschiedet sich der Roman auch selbst von der ihm ursprünglich in dieser Arbeit zugedachten Rolle als ›Tier‹-Narrativ, da deutlich wird, dass er ein solches weit übersteigt. Was den Affen ausmacht, ist gerade nicht das Animalische, sondern dass er Pole zu verbinden vermag, die in der Philosophie der Aufklärung getrennt wurden: Sinnlichkeit und Ratio, genaues Erfassen und Intuition sowie Strategie und Flexibilität. Auch kennzeichnet ihn in seiner Bewegung eine technische Präzision. Er ist damit weder in seine Umwelt eingebunden wie das ›Tier‹, noch überblendet er sie mit eigenen Illusionen wie der ›Mensch‹. Seine ›Phantasien‹ und Gedanken sind ganz konkret auf die ihn umgebende Wirklichkeit bezogen, von der er gleichwohl abstrahiert, was ihm ermöglicht, die jeweilige Situation auf die Zukunft hin zu ›berechnen‹.⁸⁶ So bemerkt er zu Madelene:

– Hvis man forstår hvad det er der kommer, så behøver man ikke at løbe. Så kan man blive stående [...] og dog være usynlig. Fordi man véd hvor man skal stå. Sådan lever vi – vi mennesker. (170)

»Wenn man versteht, was kommt, braucht man nicht wegzulaufen. Dann kann man stehenbleiben [...] und doch unsichtbar sein. Weil man weiß, wo man stehen muß. So leben wir – wir Menschen.« (215)

Die Haltung, dass Wissen, Objektivierung und Abstraktion per se Fortschritt und Überlegenheit bedeuten, wie es die Aufklärung nahelegt, wird damit im Roman aufgelöst. Vielmehr wird das Denken als reflexives und freies neu etabliert, das eigene Sinnkonstruktionen schafft, ohne dabei aber vom eigenen Objekt vollkommen abzusehen und Berührung und

85 Diesen einzelnen intertextuellen Bezügen wäre ausführlicher nachzugehen. Ich habe mich dagegen entschieden – aus Platzgründen und weil ich im Folgenden gerade ausführen will, dass es sich bei dem Affen nicht um einen solchen handelt, diese Spuren also durchaus auch als eine Finte von Seiten des Autors betrachtet werden können. Ich verweise daher auf die ausführliche Studie von GRIEM: 2010, 31 ff., 88 ff. und 316 ff. Verstärkt wird diese hybride Struktur noch durch das Spiel mit verschiedenen Genres. Vgl. ÖHMAN: 2015, 121 ff., und dies.: 2009, 338 ff.

86 So entspringt diese ›Vorausschau‹ auch den animalischen Anteilen des Affen wie seinem scharfen Geruchssinn, beispielsweise bei einem Pferderennen, bei dem Jonny auf seinen Tipp hin gewinnt und der Affe ihm mitteilt, dass er die Hormone des Tieres gerochen habe. Vgl. 186/235.

Nähe zu vermeiden. Damit entwirft der Roman mit dem Affen implizit auch ein neues epistemologisches Programm, das tradierten Festlegungen und Wissenshierarchien entkommt. Es kommt darauf an, wie das Wissen qualitativ beschaffen ist, wie es sich auf das, was es erfassen will, bezieht und ob es dabei auch in der Lage ist, sich auf den anderen einzulassen, sich ihm im Gestus eines wirklichen Verstehenwollens auf eine jeweils spezifische Art zu nähern.⁸⁷ Hier ergibt sich, wie auch schon bei Pryds Helle, ein Anschluss an neue Theorien des New Materialism und auch der Animal Studies, die sich dem anderen mit wirklicher Neu-Gier, die auch Madelene auszeichnet, zuwenden.⁸⁸ Eben dadurch entstehen komplexere Bilder der Wirklichkeit, die bisher Ungesehenes und Ungedachtes zum Vorschein bringen können.

Die im Roman geschilderte Gesellschaft kann diese Möglichkeit allerdings nicht als Chance, sondern ausschließlich als Störung begreifen. Die Dynamik, die der Affe auf inhaltlicher, aber auch auf metapoetischer Ebene provoziert, erscheint als Bedrohung des erkennenden menschlichen Selbst, das es gewohnt ist, Phänomene sicher bestimmen und beschreiben zu können. Offenbar wird dies im letzten Abschnitt des Romans, in dem die Affen den Irrglauben des ›Menschen‹ an sich selbst endgültig entlarven. Am Tag der Eröffnung der Erweiterung des Londoner Zoos erstrahlt der ›Mensch‹ zunächst im Triumph seiner Macht. Das Haus, das den Affen zukünftig beherbergen soll, ist vorbereitet, ebenso wie dessen Präsentation als neuentdeckte Spezies des »*Homina londiniensis*« (210) [*Homo londoniensis* (266)] durch Adam. Die Gäste repräsentieren das System, jeder von ihnen symbolisiert einen bedeutenden Aspekt der gesellschaftlichen Haltung gegenüber ›Tieren‹. Der Affe selbst jedoch ist verschwunden: »Kvinden og aben er væk. Nu drejer det sig om at få det bedst mulige ud af de spor de har efterladt.« (178) [Die Frau und der Affe sind weg. Jetzt geht es darum, aus den Spuren, die sie hinterlassen haben, das Beste zu machen. (225)]. Gerade diese Abwesenheit macht es jedoch möglich, den Affen schlussendlich doch noch in die eigenen Konzepte zu integrieren.⁸⁹

87 Dies schließt eng an die Entstehung von Wissenskonfigurationen an, wie sie Donna Haraway entwirft. Vgl. dazu ausführlich den Schlussteil dieser Arbeit.

88 Vgl. dazu auch ÖHMAN: 2015, 141.

89 Zu denken ist dabei erneut an die Konzepte Derridas, der davon ausgeht, dass das Nichtdiskursive immer nur im Rahmen der diskursiven Logik selbst nachvollziehbar ist. Die reale Präsenz eines ›Anderen‹ in der Sprache ist somit unmöglich, vielmehr wird dieses nur als Spur im diskursiven Raum erfahrbar. Eine Vermittlung zwischen sprachli-

Allerdings bricht er kurz darauf in dieses geschlossene System ein, indem er das von ihm an die Wand projizierte Lichtbild ersetzt und damit die Phantasien und Bilder der ›Menschen‹, seine eigene Re-Präsentation, erneut stört:

På denne bygnings [in dem der Affe zukünftig leben soll, D.L.] tag stod en skikkelse, i blå kittel. Det øjeblik Adam vendte sig, trådte skikkelsen et skridt baglæns, tog et kort tilløb, og sprang ud i luften. Det var et fantastisk spring [...] direkte mod festsalens glasvæg. Landingen var let, som en flues på et stykke sukker. [...] Så entrede han opad, som en sprinter ud ad plan vej, til tagkanten, hvor en række vinduer stod åbne. [...] Han landede ved siden af talerstolen. (210)

Auf dem Dach dieses Gebäudes [in dem der Affe zukünftig leben soll, D.L.] stand eine Gestalt im blauen Kittel. Als sich Adam umdrehte, trat die Gestalt einen Schritt zurück, nahm einen kurzen Anlauf und sprang in die Luft. Es war ein phantastischer Sprung [...] direkt auf die Glaswand des Festsaals zu. Die Landung war leicht, wie die einer Fliege auf einem Stück Zucker. [...] Danach kletterte er wie ein Sprinter auf geradem Weg zur Dachkante hoch, wo eine Reihe von Fenstern offenstand. [...] Er landete direkt neben dem Rednerpult. (266 f.)⁹⁰

Was zunächst vom Publikum für eine »fantastische dyretræning« (211) [phantastische Tierdressur (267)] gehalten wird, wird zum schrecklichen Moment, als diesem bewusst wird, dass der Affe völlig eigenmächtig agiert. Sein Auftreten erscheint dabei als Adaption des Films »King Kong«, so dass deutlich wird, dass der Affe die kulturellen Narrative von sich selbst gleichsam erobert hat und diese nun nutzt, um die eigenen Anliegen durchzuführen und zugleich verständlich zu machen. Er bewegt sich somit innerhalb eines kulturellen Rahmens, den er zugleich unterläuft und kritisiert. Dies zeigt sich auch in Bezug auf die Sprache, als der Affe zu sprechen beginnt und damit endgültig ein Grauen unter den ›Menschen‹ auslöst:

Deres [der Menschen, D.L.] velbefindende og verdensbillede var baseret på forvisningen om at det grufulde kan identificeres, lokaliseres og begrænses. Men dyret foran dem talte et perfekt, mørkt engelsk, og med dette sprog rykkede det dem pludselig ind på livet, som arbejdsløsheden, som krigstruslen, som AIDS, som forureningen. (211)

chem System und der physischen Welt wird damit ausgeschlossen. Vgl. dazu ausführlich WEBER: 2003, 54 ff.

⁹⁰ Interessant ist an dieser Stelle die Leichtigkeit des Affen, die betont wird. Dies zeigt erneut die Präzision und Mühelosigkeit seiner Bewegungen, erinnert aber auch an den sogenannten ›Schmetterlingseffekt‹ als kleine Erschütterung, die große Wellen schlagen wird. So scheinen Madelene und der Affe dem System gegenüber zunächst völlig unbedeutend und klein zu sein, das sie gleichwohl zum Einsturz bringen. (178/225 f.).

Ihr [der Menschen, D.L.] Wohlbefinden und ihr Weltbild gründeten sich auf die Gewißheit, daß sich das Grauenhafte identifizieren, lokalisieren und begrenzen lässt. Aber das Tier vor ihnen sprach ein perfektes, dunkles Englisch, und mit dieser Sprache rückte es ihnen plötzlich ganz nah, wie die Arbeitslosigkeit, wie die Kriegsdrohung, wie Aids, wie die Umweltverschmutzung. (268)⁹¹

An dieser Stelle holt das Andere die schöne und abstrakte Phantasiewelt ein. Der Affe hat sich hier nicht nur der Sprache, sondern mit dieser auch der Fähigkeit zur Reflexion bemächtigt – er bricht unbemerkt in das narzisstische Spiegelkabinett ein, um diesem das eigene Fremde, die eigene Unmenschlichkeit, bewusst zu machen und vorzuhalten. Mit den anderen Affen, die kurz nach ihm die Bühne betreten, erscheint er als moralisch höherstehendes Wesen, da sich die Affen für den Schutz der ›Tiere‹ eingesetzt haben, aber nicht wirklich erhört worden sind. Es sind ›Menschen‹,

som deres daglige omgivelser i lang tid på én gang havde frygtet og følt sig draget mod, for deres uforståelige, radikale oprigtighed der var som en permanent, uaggressiv påmindelse om at noget, at et eller andet i det moderne liv var helt galt. (213)

die in ihrer täglichen Umgebung jedoch bereits seit langem sowohl gefürchtet als auch aufgrund ihrer unbegreiflichen, radikalen Aufrichtigkeit mit Faszination betrachtet wurden. Diese Aufrichtigkeit war wie eine ständige, inaggressive Mahnung gewesen, daß irgend etwas am modernen Leben völlig falsch sei. (270 f.)

Sichtbar werden die Affen hier als marginalisierte Gruppe, die für ihre Rechte und die Aufhebung der sozialen Hierarchien kämpft, so dass zu fragen ist, ob der Roman sie nicht doch als ›Tiere‹ festschreibt, die bislang lediglich unterschätzt worden sind.⁹² Dagegen spricht, dass sie zugleich als göttliche Figuren inszeniert werden. So erscheinen die elf Gefährten wahlweise als Jünger⁹³ oder auch als Propheten, deren Warnungen nicht erhört worden sind, dem Affen selbst werden Züge der Jesus-Figur eingeschrieben. Wie dieser wird er von den ›Menschen‹ gequält und geprü-

91 Griem verweist auf den sprechenden Affen, der, sofern er nicht allegorisch ist, uns »mit dem *skandalon* einer nicht-menschlichen und dennoch zum Erzählen befähigten Subjektivität« konfrontiert (GRIEM: 2010, 48). Auf die Problematik der Sprache werde ich im folgenden Abschnitt noch ausführlich zurückkommen.

92 Anspielungen finden sich hier auch auf die Filmreihe »Planet der Affen« (1968–1973), die auf dem gleichnamigen Roman von Pierre Boulle (1963) basiert.

93 Interessant ist dann allerdings, dass die Judas-Figur unter den Affen offenbar fehlt, was erneut deren Aufrichtigkeit und Ehrlichkeit in Szene setzen könnte. So kommt die Rolle des verräterischen Judas hier möglicherweise eher den ›Menschen‹ in ihrer Gesamtheit zu.

gelt,⁹⁴ wie dieser scheitert er in seiner Mission, die ›Menschen‹ in Liebe von der Zuwendung zum anderen zu überzeugen, die schließlich abgebrochen wird.⁹⁵ Anders als von den ›Menschen‹ erwartet, wird die Evolutionserzählung nicht ›von unten‹ aufgelöst, indem die Affen als ›Natur‹-wesen die Grenze zum ›Menschen‹ durchbrechen und dessen Überlegenheit torpedieren. Vielmehr kommt der ›Angriff‹ aus einer undefinierbaren Richtung, was die hierarchischen Konstrukte und das Machtspiel als solches grundsätzlich in Frage stellt.⁹⁶ In dieser Situation zeigt sich erneut eine Starrheit und Unbeirrbarkeit der ›Menschen‹, die keine neuen Identitäten denken können, sondern an der Linearität der Evolutionsgeschichte, als wichtigster Identitätserzählung des ›Menschen‹,⁹⁷ und ihrem Fortschrittsglauben festhalten. Die Menschheit erscheint in den Aussagen des Tierarztes Bowen fortan als Unterlegene: Ihre Kultur wird als Sackgasse sichtbar, die einer posthumanen Spezies weichen muss (207/262). Die Begegnung mit den Affen wird dadurch nicht zu einem Neubeginn,

94 Auch Schröder schreibt: »Um seinen Worten Nachdruck zu verleihen, zeigt der nunmehr einer Jesus-Figur gleichende Erasmus dem Publikum *seine* ›Stigmata‹. (SCHRÖDER: 2006, 186). Würth meint: »Erasmus tritt in dieser Rede als Heilsbringer auf, als Repräsentant einer neuen und besseren Welt, für die allerdings die Zeit noch nicht gekommen ist.« (WÜRTH: 1999, 69).

95 Diesen religiösen Bezügen wäre ausführlicher nachzugehen. Sie zeigen sich bereits am Anfang, als der Affe in der Morgendämmerung in London eintrifft in einem Boot, das »Arche« heißt. In dieser Benennung drückt sich einerseits wieder die Scheinwelt des ›Menschen‹ aus, der die ›Tiere‹ vermeintlich rettet, sie real jedoch verkauft, aber auch eine Identität des Affen als göttlicher Bote. Dieser lässt sich zudem mit dem Numinosen und der Jesus-Figur dadurch verknüpfen, da er die anderen Figuren eher untergründig beeinflusst, ihnen die Angst nimmt und sie damit zu neuem Handeln befähigt. Bezeichnenderweise sind seine ersten menschlichen ›Anhänger‹ Madelene, was an Maria von Magdala erinnert, und Johnny, was an Johannes den Täufer erinnert, die zu den ersten Nachfolgern Jesu gehörten. Die Gruppe, die sich schließlich am Schluss um den Affen schart, besteht aus gescheiterten ›Menschen‹, die sich jedoch mit Hilfe des Affen der Gesellschaft widersetzt. Insofern sind die Visionen von Liebe und Freiheit, die Høeg entwickelt, stark christlich-religiös konnotiert, worauf ich im letzten Abschnitt ausführlicher eingehen werde.

96 Dem entspricht die Namensgebung des Affen, auf die eigentlich noch weiter einzugehen wäre. Er wird von Adam zunächst »Erasmus« genannt, was sowohl auf den Humanisten Erasmus von Rotterdam als auch auf den Vater von Charles Darwin anspielt. Diese Namensgebung kann auf eine Gleichstellung zwischen dem Affen und dem Menschen bzw. einen gelehrten Status des letzteren ebenso verweisen wie auf das Evolutionsmodell. Vgl. dazu ÖHMAN: 2015, 100. Die Bezeichnung als »homo londoniensis« deutet auf die Vereinnahmung sowohl durch das wissenschaftliche System als auch auf eine Art Kolonialisierung hin, für die die Stadt London steht.

97 Vgl. dazu auch KÖRBER: 2008, 225.

wie für Madelene, sondern zur Apokalypse, die eine »psykotisk identitetskris« (216) [psychotische Identitätskris (275)] auslöst:

De tvivlede på deres egen regering, deres eget samfund. De kunne ikke vide sig sikre på deres foresattes identitet, eller på deres venners. De så forskræmte på hinanden, prøvede at huske hvordan deres børn og ægtefæller så ud nøgne. [...] De turde knap nærme sig den frygtelige mulighed, men de kunne heller ikke lade den være. [...] De [indså], at de ingen sikkerhed havde for at det ikke var en abe der var deres dronning. (216)

Sie zweifelten an ihrer eigenen Regierung, ihrer eigenen Gesellschaft. Sie konnten sich der Identität ihrer Vorgesetzten oder ihrer Freunde nicht mehr sicher sein. Sie sahen sich verschreckt an, versuchten sich zu erinnern, wie ihre Kinder und Ehegatten nackt aussahen. [...] Sie wagten der fürchterlichen Möglichkeit kaum ins Auge zu sehen, konnten es aber auch nicht lassen. [...] Sie besaßen keine Sicherheit dafür, daß ihre Königin nicht ein Affe war. (275)

Deutlich wird hier noch einmal, worauf diese menschliche Gemeinschaft basiert – dem Zusammenschluss von Gleichen, der das Eigene eindeutig identifizieren kann und das Andere negiert, unterdrückt und gewaltsam ausschließt – kurz: einem System, das klare symbolische Ordnungen herstellt und diese auch vehement zu behaupten weiß.⁹⁸ An dieser Stelle muss sich das abgegrenzte menschliche Selbst jedoch zwangsläufig mit dem Anderen identifizieren, nicht zuletzt weil dieses die eigene Sprache erobert hat, und erweist sich damit in seiner Abgrenzung als Abstraktion und unhaltbare Illusion. Da nicht mehr festgelegt werden kann, wer eigentlich (Mit)mensch ist, brechen die menschliche Gemeinschaft als solche und ihre symbolische Ordnung zusammen.⁹⁹ Die klare Abgrenzung vom Animalischen und Anderen erweist sich damit als konstitutiv für die Definition und Identität einer Spezies ›Mensch‹. Zugleich wird dieses Konzept des ›Menschlichen‹ bei Høeg aber als so entleert von Substanz und

98 Diese Regeln scheinen sogar das Verbrechen zu umfassen, das nach dieser Enthüllung ebenfalls zum Erliegen kommt. Insofern zeigt sich, dass es nicht von entscheidender Bedeutung ist, wie ›Menschen‹ sich verhalten, sondern dass klar ist, dass sie ›Menschen‹ sind. Vgl. dazu 215 f./273 ff.

99 Die ›Menschen‹ reagieren völlig konfus, hilflos wie Kinder einerseits, denen man etwas Wichtiges weggenommen hat, aber auch wie eine Herde ›Tiere‹, indem sie völlig apathisch den Saal verlassen und sich schließlich in ihre festen Häuser und Höhlen zurückziehen. Vgl. dazu auch ÖHMAN: 2015, 101, und KÖRBER: 2008, 221. In der Folge kommt die gesamte Gesellschaft zum Erliegen, die Elektrizität ebenso wie die Medien, so dass sich ein dunkler, chaotischer, posthumanistisch anmutender Raum eröffnet, in dem einzig Andrea und die Gruppierung um den Affen aktiv bleiben. Vgl. dazu ausführlich 215 ff./273 ff.

Inhalten, wie sie beispielsweise der Humanismus entwarf, dargestellt, dass neue Identitätserzählungen notwendig geworden sind.

Die Affen, dies wurde hier deutlich, zeigen als Reflexions- und Spiegelfiguren die Problematik menschlicher Selbstverhältnisse auf. Einerseits scheinen das Reflexive und die Abstraktionsfähigkeit dem ›Menschen‹ in besonderer Weise gegeben, die es ihm ermöglichen, unmittelbare Umgebungen zu überschreiten und zu gestalten. Zugleich besteht jedoch die Gefahr, dass ›Menschen‹ sich selbst in ihren Vorstellungswelten und Abstraktionen, einer Virtualität, verlieren und diese Virtualität die eigentlichen Gegebenheiten und auch andere Lebewesen nicht mehr wahrnehmen kann. Dies zeigt, dass der menschliche Geist anderen Lebewesen nicht überlegen ist, sondern lediglich durch seine spezifische Fähigkeit, mentale flexible Welten zu erzeugen, eine aktive und bewusste Reaktion auf und die Gestaltung der eigenen Umgebung ermöglichen *kann*. Der Rückbezug auf das Sinnliche und die Gegebenheiten, die Selbstüberschreitung des Geistes auf die Materie und die Physis hin, ist dabei ebenso wichtig wie der Bezug auf das Nicht-Vorstellbare, das Utopische, die Selbstüberschreitung in Richtung des Göttlichen und Phantasievollen. Diese Fähigkeit kann jedoch, dies zeigt der Text deutlich, verlorengehen und damit auch das besondere Potenzial zur Menschlichkeit. Dieses erschöpft sich nicht in einer neuen Zuwendung zur ›Natur‹, es geht weit darüber hinaus in Richtung einer neuen, generellen Relationalität und Beziehungsfähigkeit. Was die Affen somit auf inhaltlicher wie auf metapoetischer Ebene vor allem leisten, ist der Einbruch in menschliche Reflexionsstrukturen, in denen sie als nicht-integrierbare und erfassbare Elemente eine Eigendynamik entfalten, die habitualisierte Erkenntnisprozesse stört und eine neue Öffnung motivieren will. In den Affen, die bislang unerkannt zwischen den ›Menschen‹ lebten, mischen sich das Humane, das Animalische und das Göttliche auf bisher unbekannte Weise. Gerade deshalb sind für sie neue Kooperationen und Mischungsverhältnisse denkbar.¹⁰⁰ Vor diesem Hintergrund werden neuartige Verknüp-

¹⁰⁰ Moralisch überlegen erweisen sie sich vor allem insofern, als sie Gewalt ablehnen und damit die liebevolle Zuwendung zum ›anderen‹ als zentrales Prinzip der Høegschen Schöpfung stärker verkörpern. Auch Rask Pedersen macht darauf aufmerksam, dass Erasmus hier, wie Christus, in anderer Hinsicht zum Missing Link werde, indem er Mensch und Gott sei (RASK PEDERSEN: 2005, 233 f.). Es stellt sich allerdings die Frage, ob dies tatsächlich so ist: So nutzt auch der Affe Madelene für seine Zwecke aus und macht sich selbst das menschliche System zu eigen. Zudem liegt der Schluss nahe, dass die

fungen denkbar, und in diesem Kontext entwirft der Roman auch die Beziehung von Madelene und dem Affen als Utopie einer neuen Dynamik und Interaktion, die nun im letzten Abschnitt beleuchtet werden soll.

4.3 Der Affe als Du – die Utopie der Versöhnung

Die im Roman dargestellte Beziehung zwischen Madelene und dem Affen entzieht sich den Gepflogenheiten des gesellschaftlichen Kulturraums: Zum einen, indem der Affe als Mitwesen ernst genommen wird, zum anderen, indem das Tabu der Vereinigung von ›Mensch‹ und ›Tier‹ vermeintlich durchbrochen wird. Voraussetzung dafür ist eine andere Form der Annäherung an das Animalische und den anderen, die Madelene verkörpert. Diese speist sich aus der Kraft des Begehrens, die auch in posthumanistischen, feministischen Diskursen eine zentrale Rolle spielt.¹⁰¹ Zunächst erscheint Madelene im Roman jedoch selbst als Objekt. Sie ähnelt den Nutztieren, die ihre Familie verkauft, indem sie möglichst profitabel verheiratet werden soll.¹⁰² In den Augen Adams wird sie mehrfach mit dem Affen gleichgesetzt (21/24 f.),¹⁰³ auch wenn es sich bei ihrem Käfig nicht um ein physisches, sondern um ein soziales Gefängnis der Begrenzungen und starren Verhaltensregeln der kulturellen Welt handelt. Madelene hat sich diesem Leben wie alle anderen angepasst, im Unterschied zu den anderen Figuren bewegt sie sich allerdings nicht selbstverständlich darin: »Den rutine der lå foran hende, var velkendt ned til mindste detalje. Alligevel var den ikke uden angst.« (28) [Die Routine, die vor ihr lag, war ihr bis ins kleinste Detail bekannt. Trotzdem war es keine Routine ohne Angst. (33)]. Diese Angst wird einerseits lesbar als Überlebensangst, die Madelene mit ihren Mitmenschen teilt, und damit eher als

Affen wesentlich auch für ihre eigenen Rechte und das eigene Selbst kämpfen. Auch hier lassen sich die Identitäten daher nicht eindeutig festlegen.

¹⁰¹ BRAIDOTTI: 2014, 32, und dies.: 2019, 155.

¹⁰² Indem die Familie einen so klaren Weg für sie vorzeichnet, gerät Madelene in eine Nähe zu den Nutztieren, die ihre Familie verkauft: »Hun havde fået tilbudt en symbolsk uddannelse, men hele tiden havde hun og alle andre vidst at det eneste som virkeligt talte var, når hun kunne indtage sin plads ved en rigtig mands side.« (27) [Man hatte ihr eine symbolische Ausbildung offeriert, aber die ganze Zeit über hatten sie und alle anderen gewußt, daß nur eines wirklich zählte, nämlich ihr Platz an der Seite eines richtigen Mannes. (32)].

¹⁰³ Diese Szene verweist bereits auf das analytische Zerlegen und Sezieren des Affen. Hier zeigt sich ein wichtiger Unterschied zwischen diesem und Madelene, da Adam im Falle Madelenes lieber an den Illusionen, die er sich in Bezug auf sie macht, festhält.

Furcht. Sie lässt sich aber auch im Kierkegaard'schen Sinne interpretieren als diffuses Gefühl des Zweifels, das zutiefst menschlich ist.¹⁰⁴ Anders als ihre Mitmenschen ist Madelene sich der Leere und der Begrenzungen des eigenen Daseins offenbar deutlich bewusst:

Modstandsløst pressesedes hun hen imod indrømmelsen af at verden er en maskine, hvori mennesker og dyr er dele, eller til nød små selvstændige maskiner, altså livløse, eller værre end det, livløshed der bevæger sig livagtigt, dødens små *perpetua mobilia*. (130)

Widerstandslos wurde sie auf das Zugeständnis zugetrieben, daß die Welt eine Maschine ist, in der Menschen und Tiere nur Teile oder höchstens kleine selbständige Maschinen sind, also leblos, oder noch schlimmer, von einer Leblosigkeit, die sich täuschend lebensecht bewegt, kleine *perpetua mobilia* des Todes. (164)

Dieses andere Bewusstsein ergibt sich daraus, dass Madelene ihre Bedürfnisse und ihr sexuelles Begehren offenbar nur unzureichend sublimiert hat, sondern dieses weiterhin als Kraft in ihr lebt. Während die Sexualität über ihre Mitschülerinnen in einem katholischen Mädcheninternat als ›Natur‹ gewalt hereinbricht, die die Nonnen in Schach zu halten versuchen und schließlich ›befrieden‹, beginnen Madelene und ihre Freundin Susan mit diesen animalischen Kräften lustvoll zu spielen (36 f./44 f.).¹⁰⁵ In ihrer routinierten Ehe versucht Madelene, diese inneren Kräfte, die ›andere Welt‹, mit Hilfe des Alkohols zu finden oder zumindest deren Verlust zu verschmerzen.¹⁰⁶ Dieser wirkt einerseits betäubend, er nimmt ihr die Angst und damit auch das Menschliche, verleiht ihr aber andererseits eine Wachheit, die wiederum auf die Präsenz des ›Tiers‹ verweist.¹⁰⁷ Bezeichnenderweise wird der Alkoholismus als ›Expedition‹ geschildert:

¹⁰⁴ Vgl. dazu ausführlicher das Kapitel zu Marcel Beyer und auch HYLGAARD: 2005, 220 f.

¹⁰⁵ Wichtig hier auch, dass Madelene schon als Kind Zoobesuche verabscheut, also die Unterdrückung des ›Tiers‹ sehr deutlich wahrnimmt (79/98).

¹⁰⁶ Bei den Internatsschülerinnen zeigt sich das Begehren als Aufbrechen einer harten Schale und festen Identität, die zunächst zum grotesken Körper führt, der aber schließlich wieder in die ›richtigen‹ Bahnen zurückgelenkt wird. Einen ähnlichen ›Aufbruch‹ wird dank des Affen Madelene erneut vornehmen, allerdings ohne danach wieder zurückzukehren. Vgl. dazu ausführlicher weiter unten.

¹⁰⁷ Allerdings wird durch die Darstellung der Trunksucht als rein menschliches Phänomen die Kluft zwischen ›Natur‹ und Zivilisation gleichzeitig akzentuiert, da ›Tiere‹ in diesem Sinne nicht trinken. Dies kann allerdings auch so gedeutet werden, dass das ›Tier‹ den Zustand, den Madelene hier erreichen will, schon hat. Wichtig ist hier auch das Brennen des Alkohols, der also das ›gute Begehren‹ zunächst ersetzt, als falsche ›Krücke‹ aber letztlich zerstörerisch wirkt.

»Hun var ved at opdage spiritus, som en ensom rejsende udforsker et nyt kontinent.« (30) [Sie entdeckte den Alkohol, wie ein einsamer Reisender einen neuen Kontinent erforscht. (37)]. Madelene erscheint dabei jedoch nicht als Kolonisorin, die das Animalische unterwerfen kann oder will, sondern vielmehr als Entdeckungsreisende, die offen dafür ist, sich ihm anzunähern. Innerhalb der Gesellschaft wird sie dadurch zur schwachen Figur, indem sie dem eigenen Animalischen und ihrer Alkoholsucht verfallen ist. Zugleich wird sie jedoch zur Heldin des Romans, die als einzige in der Lage ist, das Neue, das der Affe ihr anbietet, zu erfassen und zu begreifen. Als Problematik erscheint hierbei erneut, dass der Roman damit ein Geschlechterklischee kolportiert: Madelene ist die naturnahe, sinnliche und auch naive Frau, die dem männlich-menschlichen Ideal zwar nahekommen will – auch sie hat zoologische Experimente vor (148/186) –, die dabei aber nicht auf den Durchbruch der Erkenntnis erzielt, sondern sich stattdessen vom ›Wilden‹ verführen lässt. Madelene befreit sich jeweils erst dann aus patriarchalen Gefängnissen, wenn eine neue männliche Figur als ›Erlöser‹ auftritt. Auch das oben skizzierte weibliche Erkunden der Sexualität ist immer auf die spätere Beziehung mit einem Mann ausgerichtet (27 f./33).¹⁰⁸ Würth geht daher davon aus, dass die Geschlechterdichotomie als einzige im Roman nicht aufgelöst wird.¹⁰⁹ Erklären lässt sich dies zum einen damit, dass der Text hier tatsächlich in naiven Klischeebildern steckenbleibt, die er nicht in Richtung einer wirklichen Emanzipation überwinden kann. Zugleich lässt sich dieses Verfahren jedoch auf die spezifische Struktur des Utopischen beziehen, die der Roman entwirft und in der eine Dialektik von Freiheit und Bindung sichtbar wird. Es geht dabei darum, neue Sichtweisen *innerhalb* bestehender Sys-

108 So verweist auch Heede darauf, dass das lesbische Verhältnis zwischen Susan und Madelene in heterosexuelle Normen eingebettet ist, indem es als Übergangsphase geschildert wird, bevor der Roman in eine heteronormative Harmonie mündet (HEEDE: 2005, 266 ff.). Vgl. zu dieser Geschlechterkonzeption auch Körper, die auf die Imagination eines besonderen Bündnisses zwischen Affen und Frauen hinweist. Sie versteht die Ausstellung dieses Bündnisses »zur Überwindung des Menschenmannes als parodistische[n] Kommentar zur Essentialisierung [...] die sich in der ›Nähe‹ von Frau und Affe in der Primatologie manifestiert.« Die »Anderen der westlichen Geschichte und Epistemologie – Affen, Frauen, Homosexuelle und Andogyne«, tun sich an dieser Stelle gegen den Mann zusammen (KÖRBER: 2008, 231). Nichtsdestotrotz steht diese Konstellation dem Spiel im Roman deutlich entgegen und suggeriert etwas essentialistisch Weibliches, das der Frau auch im Primitivismus zugeschrieben, dort aber auch hinterfragt wurde. Vgl. dazu ausführlich GRIEM: 2010, 165 ff.

109 Vgl. dazu ausführlich WÜRTH: 1999, 73 ff.

teme und Konstellationen zu entwickeln: »– Der er ikke mere noget der hedder *udenfor*, sagde hun. – Hvis der findes nogen frihed, så må den findes indenfor.« (77) [»Es gibt kein *Draußen* mehr«, sagte sie. »Wenn es noch eine Freiheit gibt, muß sie drinnen zu finden sein.« (95)].¹¹⁰ In diesem Sinne verkörpert Madelene kein zurückgebliebenes oder minderwertiges Bewusstsein, wie es das patriarchale Narrativ der Aufklärung nahelegt, sondern vielmehr eines, das den Sackgassen und Starrheiten einer in sich selbst verfangenen Ratio entgeht und sich eine Offenheit bewahrt hat.

Auch der Affe erscheint in dieser Konstellation nicht primär als ›Tier‹, sondern als ein anderes männliches Gegenüber, das Madelene eine andere Form der Liebe und der Welterkenntnis anbietet. Die Annäherung zwischen Madelene und dem Affen vollzieht sich dabei als stufenweiser Prozess, durch den genau jene Mischungsverhältnisse entstehen, die Adam zu vermeiden versucht. Zunächst stellt Madelene dem Affen bei der ersten Begegnung die gleiche Frage wie Adam: »– Hvordan ser jeg ud?« (18, 32) [»Wie sehe ich aus?« (21, 39)]. Schon dies zeigt eine der für den Roman so charakteristischen ironischen Verkehrungen an, indem hier nicht der ›Mensch‹ das ›Tier‹ bestimmen und bewerten soll, sondern umgekehrt. Der Affe beantwortet diese Frage nicht mit Besitzerstolz und Bewunderung, wie Adam es tut, sondern indem er Madelene ein Geschenk überreicht:

Der hang en fersken foran hende. Hun fulgte den gren den voksede på i retning mod stammen, det var abens arm. Den havde rakt hende en fersken. Ganske langsomt og forsigtigt tog hun den solgyldne, modne, hårede frugt ud af den grå hånd. Så trak hun sig langsomt baglæns. (33)

Vor ihr hing ein Pfirsich. Sie verfolgte den Ast, an dem er wuchs, bis zum Stamm hin – es war der Arm des Affen. Er hatte ihr einen Pfirsich gereicht. Ganz langsam und vorsichtig nahm sie die sonnengoldene, reife, pelzige Frucht aus der grauen Hand. Danach zog sie sich langsam zurück. (40)

Der Pfirsich erscheint als Lockmittel, er galt im Altertum als Symbol des Herzens und der Sprache, sollte aber auch nach übermäßigem Weinkonsum gegessen werden.¹¹¹ Dies verweist auf das unterdrückte Begehren Madelenes und ihren Hunger, den sie mit dem Alkohol, den sie in der Hand hält, zu stillen versucht. So bemerkt Madelene lakonisch: »– Tak [...] Jeg

¹¹⁰ Das Paradies erscheint damit als utopischer Ort, der für immer verloren ist. Vgl. dazu ebd.

¹¹¹ Weiterhin war der Pfirsich auch Symbol der heiligen Dreifaltigkeit. Vgl. IMPELLUSO: 2005, 168 ff.

havde faktisk glemt at spise noget her til morgen.« (33) [»Danke [...]. Stimmt, ich habe heute morgen ganz vergessen, etwas zu essen.« (40)]. Inszeniert wird hier ein Spiel der Verführung, aber auch der Erkenntnis, indem der Affe die Situation und den eigentlichen Hunger klarer erkennt als Madelene – von Adam, der Madelenes Alkoholsucht ausblendet, ganz zu schweigen. So erinnert die Szene auch an den Baum der Erkenntnis im Paradies. Die Verführung zum Wissen durch Eva wird dabei reinszeniert: Der Affe lädt Madelene zu einem neuen Wissen ein, bei dem es gerade nicht mehr um die rationale (Selbst)erkenntnis und Macht geht, die zugleich Scham und Verdrängung nach sich ziehen.¹¹² Das soziale Spiegelkabinett wird unterbrochen zugunsten einer neuen Öffnung des Selbst auf neue Möglichkeiten und den anderen hin.¹¹³ So trifft Madelene nach der Begegnung mit dem Affen erstmals beim Schminken nicht die Farbe, die ihr Gesicht frisch aussehen lässt. Sie beginnt, Adam nachzuspionieren und legt sich hierfür phantastische Alter Egos zu, unter anderem die mutige Priscilla vom Schlachthof, die ihn vor seiner Sekretärin lächerlich macht und brüskiert. Eine eindeutige und klare Identität und Rolle wird damit aufgelöst, indem sich Madelene, ähnlich wie Beatrice in Pryds Helles Roman und der Affe selbst, vervielfältigt und dadurch auch für ihre Mitmenschen nicht mehr wirklich einzuschätzen ist. Vor einer zweiten Begegnung mit dem Affen erblickt Madelene sich selbst, erneut hält sie ein Glas in der Hand und »skålede med sig selv« (56) [prostete sich zu (69)], was auf eine narzisstische Selbstbestätigung verweist.¹¹⁴ Diese wird

112 Vgl. dazu auch: »– Når man leder efter det lille, så finder man undertiden det store. Madelene lukkede øjnene og smagte på denne hendes elskers hastigt fremadskridende veltalenhed som på en moden fersken.« (171) [»Wenn man das Kleine sucht, findet man zuweilen das Große.« Madelene schloß die Augen und kostete die rasch fortschreitende Beredsamkeit ihres Geliebten wie einen reifen Pfirsich. (216)].

113 So kann die biblische Erzählung vom Paradies auch als eine ›Ursprungserzählung‹ gelesen werden, mit der sich der Mensch vom Tier abgrenzt und als besonderes Wesen etabliert. Vgl. hierzu HARARI: 2017, 106 ff. Während Adam, dessen Name hier natürlich erneut bezeichnend ist, an den tradierten Erzählungen festhält, ist es Madelene möglich, sich in neue Konstellationen hineinzubegeben. So wird im Roman an einer Stelle deutlich gesagt, dass Adam sich nicht mehr verführen lässt: »– Adam er forsigtig, hvis man gav ham et æble ville han ikke bide af det før han havde fået det laboratoriekontrolleret.« (198) [»Adam ist vorsichtig, wenn man ihm einen Apfel reicht, beißt er nicht rein, bevor er die Laborkontrollen hat.« (250)].

114 Die Spiegelszenen finden sich im Roman immer wieder: Während Madelenes ›Auf-erstehung‹ schminkt sie sich selbst vor dem Spiegel um den gesellschaftlichen Erwartungen zu entsprechen, auch Adam übt seine große Rede ausführlich vor dem Spiegel. Vgl. dazu 25, 45 f., 175/29, 55, 221.

allerdings durch den Affen gestört, dem sich Madelene kurz darauf gegenübersieht. Dessen Blick wirkt nicht bestätigend, im Gegenteil: Madelene

følte sig afluret, udspioneret, gennemskuet, det var som om den så gennem hende, den så hende nøgen, usminket, og værre end det, den så hendes begrædelige indre, usikkerheden, værdiløsheden. (33)

Sie fühlte sich belauscht, bespitzelt, durchschaut, es war, als sähe er durch sie hindurch, als sähe er sie nackt, ungeschminkt und schlimmer noch, er sah ihr jämmerliches Inneres, ihre Unsicherheit, Wertlosigkeit. (40)

Inszeniert wird damit ein typischer Blick des ›Tiers‹, dem eine Unverfälschtheit zugesprochen wird, die sich von der Hülle der Zivilisation nicht täuschen lässt.¹¹⁵ Zugleich geht der Blick des Affen darüber hinaus, indem er hier zum antwortenden Gegenüber und damit, den Überlegungen von Levinas und Derrida folgend, zum ›menschlichen‹ Du und zum Subjekt wird.¹¹⁶ Dem entspricht, dass er kurz darauf aktiv in das Geschehen eingreift. Er verhindert, dass Madelene nach ihrem Glas greift und trinkt. Die Grenzen zwischen ›Mensch‹ und ›Tier‹ werden an dieser Stelle zum Verschwinden gebracht:

Den efterlignede i dette øjeblik hendes bevægelser, ikke som en karikatur, for en karikatur er altid uvirkelig i sin forgrovning. Den efterlignede hende fuldstændigt realistisk. Oplevelsen varede en brøkdelt af et sekund, det var som at se ned på en væskeoverflade, eksempelvis finsprit, og med ét bliver overfladen absolut stille, og da ser man sit eget spejlbillede, og bag det en afgrund, og man føler sig suget derned, og véd i et glimt ikke om det er spejlbilledet der er ens virkelige jeg. Så udviskedes refleksionen, dyret lænede sig tilbage, og Madelene tømte sit glas. (58 f.)

¹¹⁵ Vgl. dazu ausführlich Bergers Aufsatz: »Warum sehen wir Tiere an?« in BERGER: 2003, 12 ff.

¹¹⁶ Levinas schreibt diese Möglichkeit, ein Du zu sein, was bei ihm auch einen ethischen Impuls impliziert, ausschließlich dem Menschen zu. Der Mensch wird erst durch den Blick des anderen zum Subjekt, das allerdings nicht das freie humanistische Subjekt ist, sondern unterworfen, da es gar nicht anders kann, als auf diesen Blick zu antworten. Diese ausschließliche Zuschreibung an den Menschen stellt Derrida in Frage, der auf das Empfinden von Scham hinweist, das sich auch vor dem Blick eines Tiers einstellt, das sich damit allerdings möglicherweise auch als Gegenüber qualifiziert. Vgl. hierzu ÖHMAN: 2015, 48 ff. und 118 f., und HYLGAARD: 2005, 217. Vgl. auch Körper, die meint, dass der Affe hier nicht mehr als Objekt, als Anderes zur Verfügung steht, da »die von den Menschen konstruierte Bezeichnung ›Tier‹ [...] bei diesem Exemplar nicht mehr [greift].« (KÖRBER: 2008, 220). Hyldgaard widerspricht dem allerdings, indem sie darauf hinweist, dass bestimmte Primaten durchaus in der Lage sind, direkte Blicke zu erwidern (HYLGAARD: 2005, 207).

Der Affe ahmte in diesem Augenblick ihre Bewegungen nach, nicht als Karikatur, denn eine Karikatur ist in ihrer Vergrößerung immer unwirklich. Er ahmte sie vollständig realistisch nach. [Das Erlebnis dauerte den Bruchteil einer Sekunde, es war, als blicke man auf eine Flüssigkeit, zum Beispiel reinen Alkohol, hinunter, und auf einmal wird die Oberfläche absolut still, und man sieht sein eigenes Spiegelbild und dahinter einen Abgrund, und man fühlt sich hinuntergesogen und weiß einen Augenblick lang nicht, ob das Spiegelbild das wirkliche Ich ist. Dann verwischte sich die Reflexion, das Tier lehnte sich zurück, und Madelene leerte ihr Glas. (71 f.)¹¹⁷

›Mensch‹ und ›Tier‹ lassen sich nicht mehr klar unterscheiden, vielmehr erscheint der eine gleichsam als Möglichkeit und Tiefe des anderen, als verborgener Hintergrund. Zu denken ist auch an die Theorien Lacans, der die Fähigkeit, sich im Spiegel zu erkennen, als Merkmal der Unterscheidung zwischen Mensch und Tier sieht.¹¹⁸ Die Nähe zum Affen löst Madeleines klare Identität und ihr Selbstverständnis auf, indem sie mit ihm als Spiegelbild verschwimmt und sich dadurch erneut mit dem eigenen Animalischen identifiziert, aber auch mit dem Affen als mitmenschlichem Du. Der Affe erscheint damit nicht mehr als Versuchsobjekt, sondern als verletzliches Gegenüber, das neue Interaktionen und Antworten herausfordert.¹¹⁹ Greifbar wird damit eine dynamische Subjektivität, wie sie Zima entwirft, die aus der stetigen Auseinandersetzung mit dem anderen hervorgeht, und in der beide nicht in ihrem Sein festgeschrieben werden. Ebenso lässt

¹¹⁷ Öhman interpretiert auch diese Stelle als Imitation, die alle Grenzen auflöst und auch das Innere umfasst (ÖHMAN: 2015, 122).

¹¹⁸ Bei Lacan konstituiert sich das Subjekt »durch den Blick auf ein Spiegelbild, in dem sich das Kind zugleich er- und verkennt. Aus dieser Konstellation resultieren eine relationale Identität, die immer auf ein Anderes, auf Alterität bezogen bleibt, sowie das Potential einer Selbstentfremdung, die auch durch die spätere Identifikation mit der imaginären Ordnung der Sprache nur vorübergehend und in fiktiver Weise überdeckt wird.« (Zitiert nach GRIEM: 2010, 35). Griem verweist daher auch auf die Bedrohlichkeit solcher Spiegelungen und des Verschwimmens, die beunruhigende Wirkung, wenn die Abgrenzungen verlorengehen und eine »mimetische Konfusion« hervorgerufen wird. Vgl. ebd., 113 ff. und 274 f.

¹¹⁹ So geht Harmut Rosa davon aus, dass »eine Indifferenzbeziehung zu einem uns anblickenden Anderen [...] nur das Ergebnis einer bereits in Gang gesetzten Resonanzunterdrückung sein [kann]. Wer eine überzeugende Begründung gegen die Massentierhaltung und für den Vegetarismus sucht, kann sie möglicherweise hier finden: Lebewesen, die Augen haben, sind resonanzfähig, und in ihrem gehetzten, panischen oder brechenden Blick spüren wir unsere eigene Verletzlichkeit. Dass wir sie oftmals nicht mehr spüren – nicht, wenn wir eine Bratwurst bestellen, aber auch nicht, wenn wir in der Schlachtereier arbeiten oder Hunderte von Tieren für Tierversuche ›opfern‹ – ist dann nur ein weiterer Beleg für die institutionelle Resonanzunterdrückung in modernen Gesellschaften.« (ROSA: 2019 [2016], 121 f.).

sich an die Konzeptionen Rosi Braidottis denken, in denen das Subjekt zum relationalen wird, »bestimmt durch die Grundeigenschaften von Verleiblichung, Sexualität, Affektivität, Empathie und Begehren.«¹²⁰

Der Affe lässt dabei nicht nur das ›Animalische‹ in Form sehr grundlegender Bedürfnisse als Untergrund und Bedingung des menschlichen Lebens erneut zutage treten, sondern auch die Perversionen und Verdrehungen in Madelenes eigenem Leben. Als Adam den Affen untersucht und quält, betrinkt sich Madelene hemmungslos bis zur völligen Selbsterstörung und erscheint damit ebenso wie der Affe als Opfer, in diesem Falle ihrer Alkoholsucht und ihres Mannes (97/122). Zugleich erkennt sie jedoch an dieser Stelle ihre eigene Verantwortung, ihre Möglichkeiten zur Befreiung, die sie nutzt, um mit dem Affen zu fliehen. Damit entledigt sie sich endgültig ihrer kulturell-sozialen Identität und findet sich in einer neuen Gemeinschaft der Ausgestoßenen wieder, unter anderem jener des wohnungslosen Johnnys. Was der Roman hier praktiziert, ist einerseits eine Regression im Sinne eines Abbaus des entfremdenden Kulturzustands, gleichzeitig zeigt sich jedoch der Affe selbst mehr und mehr als menschliches Wesen. Dadurch entstehen groteske Mischungsverhältnisse, die neue und schöpferische Lebensmöglichkeiten bergen:

Hun [Madelene, D.L.] vidste også at hun nu havde tændt op under denne beholder, og udefra havde hun tilført blandingen aben, og det var hendes drøm at der nu, til sidst, omsider, ville opstå om ikke guld så i det mindste en eller anden form for ligevægt. (124)

Sie [Madelene, D.L.] wußte auch, daß sie unter diesem Behälter jetzt den Bunsenbrenner angemacht und der Mischung von außen den Affen zugeführt hatte, und ihr Traum war es, daß jetzt, zuletzt, endlich, wenn schon nicht Gold, so doch zumindest irgendeine Form von Gleichgewicht entstehen würde. (156)

Dies kulminiert beim Besuch der dänischen Gesellschaft Londons, bei dem nicht nur der Affe als groteske Figur zwischen ›Mensch‹ und ›Tier‹ erscheint. Auch für Madelene vermischen sich die Zugehörigkeiten zur alten und zur neuen Heimat, und im Moment der Befreiung taucht das kulturelle System in Form seiner Repräsentanten von der Tierschutzvereinigung auf, darunter Adam, Andrea und Madelenes Freundin Susan, und droht, die beiden Flüchtlinge erneut gefangenzunehmen.¹²¹ Der Ge-

120 BRAIDOTTI: 2014, 32.

121 Auch hier zeigt sich ein groteskes Element, indem die Gesetze des Tierschutzes von eben jener Vereinigung unterlaufen werden und damit als bloße Farce erscheinen. Vgl. dazu ausführlich 125 ff./158 ff.

fahr der erneuten Vereinnahmung entgehen die Figuren, indem der Affe seine phantastischen Kräfte nutzt, um mit Madelene in den Bereich des Märchenhaften und eine andere Dimension zu springen:

Da rejste aben sig. Den tog sin hat af, tog plaiden af, slåbrokken, og lod dem falde. [...] Uvilkårligt trådte mændene en meter baglæns. Aben lagde en arm om livet på Madelene. – Så går vi, sagde den. Den sprang som en kat, uden synlig forspænding, vendte sig i luften 180 grader, og løb, med Madelene, op ad den lodrette væg. På murkanten blev den et øjeblik siddende. Så satte den af, og for menneskene i gården så det ud som sprang den med Madelene direkte op imod den blå himmel og blev væk. (131)

Da erhob sich der Affe. Er nahm seinen Hut ab, wickelte sich aus Plaid und Schlafrock und ließ alles fallen. [...] Unwillkürlich traten die Männer einen Meter zurück. Der Affe schlang einen Arm um Madelene. »Wir gehen«, sagte er. Er sprang wie eine Katze, ohne ersichtliche Muskelanspannung, drehte sich in der Luft um hundertachtzig Grad und lief mit Madelene die senkrechte Wand hoch. Auf der Mauerkrone blieb er einen Moment sitzen. Dann sprang er ab, und den Menschen im Hof schien es, als würde er mit Madelene direkt in den blauen Himmel hinein springen und verschwinden. (165)

Aus dem Kreuzungspunkt der Vermischung, der, vergleichbar mit dem Ende des Karnevals, auch wieder in die gesellschaftliche Ordnung hinein aufgehoben werden könnte, wird damit ein utopischer und märchenhafter Nullpunkt.¹²² Entscheidend für diese Entwicklung erscheint die Uner-schrockenheit Madelenes, die den eigenen sozialen und physischen Tod nicht mehr fürchtet. Sie lässt sich auf das Spiel mit den Identitäten und dem Anderen ein und befreit sich dadurch aus der eigenen Erstarrung. Während die anderen nur zur Mauerkrone hochstarren und das Gefühl haben, »de så op i uendeligheden« (135) [in die Unendlichkeit hineinzusehen (170)], ist es Madelene möglich, mit dem Affen im ›Himmel‹ zu verschwinden. In Bezug auf Madelene wird der Affe in seiner zweiten Funktion sichtbar: Er erscheint als Erlöserfigur, die auf die utopischen Möglichkeiten des ›Menschen‹ und der Literatur selbst verweist. Beide können die Begrenzungen der Wirklichkeit auf das Phantastische, das Neue und Schöpferische hin überschreiten.

Das ›Paradies‹, in das Madelene und der Affe gelangen, ist allerdings ein irdisches, das Wildtierreservat St. Francis, das, nachdem es den früheren Besitzern nicht gelungen ist, es in einen schönen Paradiesgarten zu verwandeln, mit »et minimum af indgreb« (157) [einem Mindestmaß an

¹²² Dem Konzept der Groteske und des Karnevals geht vor allem Michail Bachtin in seinen Ausführungen nach. Vgl. dazu ausführlicher BACHTIN: 1990.

Eingriffen (198)] geführt wird. Entsprechend entfalten sich dort nicht die illusorischen Bilder des städtischen Zoos, »ikke [...] en himmelsk harmoni, men derimod [...] dyrerigets egen usentimentale brutalitet.« (157) [nicht eine himmlische Harmonie, sondern die unsentimentale Brutalität des Tierreichs. (198)]. Zugleich untersteht allerdings auch St. Francis dem Institut für Verhaltensforschung, das dort seine Versuche betreibt, und damit Adam. Hierin steckt eine erhebliche Ironie, indem sich die von Adam gefürchtete ›Affäre‹ quasi unter seinen Augen vollzieht, was seine Blindheit in Bezug auf das von der rationalen Gesellschaft Ausgegrenzte erneut unterstreicht. Das Wildtierreservat erscheint als heterotopischer Ort, in dem die Regeln der Gesellschaft außer Kraft gesetzt sind und unterlaufen werden, der vor der Öffentlichkeit verborgen, aber gleichzeitig auf sie bezogen bleibt.¹²³ Konfrontiert werden die beiden Protagonisten im ›Paradies‹ mit ihrer ›nackten Existenz‹, die hier als Ausschluss aus der Gesellschaft zu verstehen ist, aber auch als eine ›neue Menschlichkeit‹, die sich jenseits aller Kulissen offenbart. So begreift Madelene schnell, »hvordet var endt. At det var Paradisets pornografiske Have de var kommet til.« (158) [wo sie gelandet waren. Daß sie in den pornographischen Paradiesgarten gelangt waren. (199)]. Der Garten ist ein Raum, in dem das verdrängte Wilde, das Nackte und Obszöne, zum Vorschein kommt. Ebenso gilt dies jedoch für die existenzielle Sehnsucht, den Hunger und das Begehren, die sich in den kontrollierenden kulturellen Formen nicht erschöpfend und befriedigend ausleben lassen. Implizit stellt der Roman damit auch die Frage nach der guten und wahren Schöpfung, für die das Paradies als Motiv steht. Diese ist, so macht er deutlich, weder in der schönen Kulissenwelt der Gesellschaft zu finden, die Andrea vertritt, noch in einem sich selbst überlassenen ›Natur‹zusammenhang. Madelene und der Affe suchen bewusst nicht den Sumpf und das Moor auf, sondern St. Francis als Ort, der ›das Wilde‹ und die kulturellen Bequemlichkeiten – es wird u.a. regelmäßig gefüttert – zugleich bietet. Auch wird die Grenze zwischen den Neuankömmlingen und den anderen ›Tieren‹ strikt gezogen, der Affe bemerkt: »– Dyrene [...] her i haven, de forstår os ikke. Derfor bli-

¹²³ Als Heterotopie sieht Foucault eine Zone innerhalb der Gesellschaft, die eigenartigen Gesetzen und Ausnahmeregimes unterliegt, die Gegenplatzierungen und Widerlager bildet, einen ›anderen Ort‹ also, an dem sich Wertungen umkehren oder aufgehoben werden, der aber gleichzeitig eng mit der Gesellschaft verbunden ist. Als Beispiele nennt Foucault hier u.a. die Psychiatrie und die Friedhöfe, aber auch Schwellenräume wie die Initiationsriten. Vgl. hierzu ausführlich FOUCAULT: 2006.

ver de bange for os. Derfor løber de væk.« (170) [»Die Tiere hier im Garten [...] verstehen uns nicht. Deshalb haben sie Angst vor uns. Deshalb laufen sie weg.« (215)]. Er selbst hat, bevor die Beziehung zu Madelene möglich wird, eine Evolution im Schnellformat durchlaufen, er hat sich aufgerichtet und das erste Mal gesprochen, sich somit als potenziell mit-*menschliches* Du gezeigt.¹²⁴ Auch besteht Madelene auf einer Rasur des Gesichts. Das Motiv der Rasur taucht in kolonialistischen Kontexten dort auf, wo es um die Annäherung zwischen dem ›Wilden‹ und dem weißen Herrn geht, wobei diese auch die Gefahr der Verwechslung beinhaltet.¹²⁵ Inszeniert wird damit in St. Francis kein natürliches Paradies und keine neue Gemeinschaft zwischen ›Mensch‹ und ›Tier‹, im Sinne von zwei Einheiten, die in neuer Weise zusammenkommen. Vielmehr entsteht hier tatsächlich eine Art ›dritter Raum‹ als experimenteller Spiel- und Zwischenraum. In diesem erscheinen Madelene und der Affe als erstes Paar, das versucht, Liebe, Sprache und Erkenntnis für sich neu zu definieren. Eine mögliche Befreiung des ›Menschen‹ wird damit nicht in seiner Rückführung in den ›Natur‹zusammenhang gesehen, sondern vielmehr in der Möglichkeit des Innehaltens und der Reflexion, die die eigene Seinsweise neu zu denken versucht. Gedacht wird somit auch nicht an einen Paradiesgarten mit christlicher Konnotation, in dem ein harmonisches Zusammenleben prägend ist, sondern vielmehr an einen Ort neuer Lebendigkeit, einer neuen Annäherung an eine grundlegende, kreative Lebenskraft, die Braidotti als *Zoe* bezeichnet:

Die *Zoe* als dynamische, selbstorganisierende Struktur des Lebens selbst steht für fruchtbare Vitalität. Sie ist die durchgängige Kraft, die zuvor abgesonderte Arten, Kategorien und Bereiche durchzieht und miteinander verbindet. Ein zoezentrierter Egalitarismus ist für mich der Kern der postanthropozentrischen Wende – eine materialistische, säkulare, geerdete und unsentimentale Antwort auf die opportunistische artenübergreifende Vermarktung des Lebens, die der Logik des modernen Kapitalismus entspricht.¹²⁶

124 Vgl. dazu: »Aben rejste sig. Den stemte knoerne mod jorden og pressede sig op til en stilling der var opret, men stadig på alle fire. Derefter fortsatte den, den slap jorden, rettede ryggen, hævede hovedet, og foldede hænderne foran brystet.« (75) [Der Affe stand auf. Er stemmte die Knöchel auf die Erde und drückte sich in eine zwar aufrechte, doch immer noch auf allen vieren ruhende Stellung hoch. Dann ließ er den Boden los, streckte den Rücken, hob den Kopf und faltete die Hände vor der Brust. (93 f.)]. Die Frage ist allerdings auch, ob der Affe sich Madelene nach und nach offenbart, um ihr nicht zu viel zuzumuten. Erneut zeigt sich darin ein Moment der Unbestimmbarkeit des Affen selbst.

125 Vgl. dazu ausführlich GRIEM: 2010, 92 und 113, sowie ROHMAN: 2009, 34 f.

126 BRAIDOTTI: 2014, 66.

Der Zoe eingeschrieben ist eine schöpferische, dynamische und relationale Kraft, ein Drang nach Entfaltung, Selbstaussdruck und Freiheit, der nicht von feststehenden und normierenden menschlichen Konzepten gebändigt werden kann, sondern vielmehr immer wieder neues Lebenspotenzial verwirklicht.¹²⁷

Exemplarisch durchgeführt wird dies am Beispiel der Sprache und der Liebe selbst. Die Sprache erscheint im Roman zunächst als Machtinstrument, das Differenzen und Identitäten, nicht nur jene zwischen ›Mensch‹ und ›Tier‹, festschreibt.¹²⁸ Das Sprechen und die menschliche Fähigkeit zur Abstraktion zeigt dabei auch eine soziale Dimension durch die Möglichkeit, Sprachgemeinschaften und gemeinsame Visionen zu bilden, aber auch, sich gegen andere Gruppen abzugrenzen.¹²⁹ So nutzt Adam eine Art Sprachunterricht, um seine Frau entsprechend zu ›zivilisieren‹ und in die eigene Welt einzuführen, wobei die Sprache nicht mehr dem Erfassen der Wirklichkeit, sondern eher der Bestätigung des eigenen Weltbildes dient:

Men hun havde ingen øvelse i at forstå ydre elendighed, ingen forklarende ord. Den skal hun havde færdedes i, var i høj grad sproglig. Kort efter de havde lært hinanden at kende, havde Adam givet hende nogle af Debretts bøger [...]. Og Madelene havde taget ved lære. Hun talte, efter kun halvandet år, et accentfrit, let latiniseret overklasseengelsk. Men hun savnede enhver personlig association til ord som blodgummer, sult, [...] knojern, ligtorne, *the dole*, hanefjedsgang, kraniebrud og tremolo. (47)

Sie hatte jedoch keine Übung darin, äußeres Elend zu verstehen, hatte keine erklärenden Worte. Die Schale, in der sie sich bewegte, war in hohem Maße eine sprachliche. Kurz nachdem sie sich kennengelernt hatten, hatte Adam ihr einige von Debretts Büchern gegeben. [...] Und Madelene hatte sich belehren lassen. Sie sprach nach nur anderthalb Jahren ein akzentfreies, leicht latinisiertes Oberschichtenglisch. Es fehlte ihr jedoch jegliche persönliche Assoziation zu Wörtern wie Fresse, Hunger, [...] Schlagring, Hühneraugen, Stempelgeld, Säuerleber, Schädelbruch und Tremor. (57)

¹²⁷ Ebd., 61, und dies.: 2019, 155.

¹²⁸ Vgl. dazu ausführlich die Einleitung und ÖHMAN: 2009, 336. Nicht überraschend erscheint daher der Mund im Roman als wichtiges Identifikationsmerkmal, als Ort der Möglichkeit der Sprache und damit als Ort der Unterscheidung zwischen Tiermaul und Mund. Dies zeigt sich auch in der Betrachtung der Zahnreihen des Affen, die zwischen dem Animalischen und dem Humanen changieren.

¹²⁹ Vgl. hierzu ausführlicher dies.: 2015, 112 f. Eine Gegenposition vertritt, so bemerkt Öhman, auch Thomas Nagel: »The fact that we cannot accommodate a description of animal phenomenology in our language, he says, should not lead us to assume that they lack experiences of existence fully comparable in richness of details to ours.« Allerdings fragt er auch, ob eine Überwindung dieser anthropozentrischen Perspektive tatsächlich möglich ist. Zitiert in dies.: 2009, 337.

Zu denken ist an dieser Stelle auch an Wittgensteins Überlegungen, dass Sprache die Welt und das Denken des Menschen strukturiert und diese damit erst hervorbringt.¹³⁰ Der Sprachunterricht, den Madelene dem Affen erteilt, ähnelt vordergründig dem Projekt Adams, indem sie ihn in ihre Sprachen einführt und ihm damit die eigene Welt erschließt.¹³¹ Allerdings geschieht eine Verkehrung, da nicht die Sprache den Affen erobert, klassifiziert und eingemeindet oder ausgrenzt, sondern der Affe die Sprache. Der ›Unterricht‹ gleicht einer spielerischen Entdeckungsreise und Expedition:

Fra de personlige pronomer havde de bevæget sig ud i omverdens skov af substantiver, og derfra videre ud mod stadigt mere abstrakte sprogområder, og netop nu blev Madelene opmærksom på at der var noget de manglede, noget vigtigt til hvilket de ved en cirkelbevægelse naturligt var nået frem. De manglede kroppen, menneskelegemet. Hun lod sine fingerspidser glide langs Erasmus' ene fodsål. – Fod, sagde hun. Det rykkede i dyret, og de lo begge to. [...] Madelene lod sin hånd løbe op til abens knæ. – Underben, sagde hun. Erasmus svarede ikke. Hun lagde sin flade hånd på dens brystkasse, og førte den nedad. Dyrets krop som sådan var ubevægelig. Men umiddelbart under navlen kom dens køn hende i møde. Madelene tog om det. [...] – Krilleren, sagde hun. Aben strakte en arm ud, og lagde bagsiden af den ene hånd mod hendes ben, og skubbede den forsigtigt op under hendes kjole. [...] Den så spørgende på hende. – Krillerrine, sagde hun hæst og forklarende. (152 f.)

Von den Personalpronomen waren sie in den Wald der sie umgebenden Substantive vorgedrungen und hatten sich danach in immer abstraktere Sprachbereiche hineinbewegt, und gerade eben fiel Madelene auf, daß ihnen noch etwas fehlte, etwas Wichtiges, bei dem sie in einer Kreisbewegung jetzt ganz natürlich

¹³⁰ Vgl. ausführlicher TRABANT: 2003, 304 ff.

¹³¹ Unklar bleibt dabei, wie bereits ausgeführt, ob der Affe das Sprechen grundsätzlich erlernt oder zunächst einfach eine andere Sprache spricht. In seiner Ausdrucksweise erweist er sich durchaus als ›ungeschickt‹. Zugleich sind seine Bezeichnungen aber auch äußerst zutreffend, wenn er beispielsweise statt einem Glas Wasser einen Eimer verlangt und diesen auch leertrinkt oder die ›Menschen‹ als »Tiere« bezeichnet, die sie ja in der Konzeption des Romans tatsächlich sind. An anderer Stelle drückt er sich äußerst gewählt und differenziert aus: »Hos os siger vi at de planer der gennemføres, er dem man ikke fortæller nogen om.« (220) [Bei uns sagt man, die Pläne, die realisiert werden, sind die, von denen man niemandem etwas erzählt. (280)]. Vgl. auch 170/214. Es bleibt unklar, ob der Affe hier nur in die neuerlernte Sprache übersetzt, ein ähnliches Denksystem teilt, zuvor tatsächlich nicht sprechen konnte oder ob er nur so tut, als sei dies der Fall. Insofern ist Öhman auch nicht vorbehaltlos darin zuzustimmen, dass der Affe, wie der Mensch, die ganze Zeit über seine Umwelt und seine Identität nachdenkt und reflektiert und sich nur nicht ausdrücken kann oder will. Vielmehr erwirbt der Affe mit der Sprache und dem Vermögen, sie selbst zu benutzen, erst die Fähigkeit, Madelenes Welt zu teilen. Wie er vorab zu dieser stand, bleibt unklar, eben weil er sich nur in der menschlichen Sprache ausdrückt bzw. verständlich wird. Vgl. ÖHMAN: 2015, II 6, und auch weiter unten.

angelangt waren. Es fehlte der Körper, der menschliche Körper. Sie strich mit den Fingerspitzen über eine von Erasmus' Fußsohlen. »Fuß«, sagte sie. Das Tier zuckte, und beide lachten. [...] Madelene ließ ihre Hand zum Knie des Affen hochgleiten. »Unterschenkel«, sagte sie. Erasmus antwortete nicht. Sie legte ihre flache Hand auf seinen Brustkorb und führte sie nach unten. Der Körper des Tieres war unbeweglich. Doch gleich unterhalb des Nabels kam ihr sein Geschlecht entgegen. Madelene nahm es in die Hand. [...] »Kribbler«, sagte sie. Der Affe streckte einen Arm aus, legte die Rückseite der Hand an ihr Bein und schob sie vorsichtig unter ihr Kleid. [...] Er sah sie fragend an. »Kribblerin«, erklärte sie heiser. (192 f.)

An diesem Punkt schlägt die Sprache in Erotik um, indem der Körper selbst, das zu Bezeichnende, mit seinen Empfindungen und seiner Lust in den Vordergrund rückt. Sie verliert ihren Charakter als Konstrukt und ihr Machtpotenzial, indem sie ins Präsentische hineingleitet. Szene, die mit dem ersten Sex zwischen dem Affen und der Frau endet, vermischen sich die verbale Verständigung und die körperliche Liebe, das Begehren und das Symbolische. Die Tabus der Berührung und Durchmischung werden dadurch gebrochen, die symbolische Struktur zerfällt.¹³² Anders als bei dem Erscheinen der Affen am Schluss des Romans ist dies hier aber mit Genuss und einem neuen Schöpfungspotenzial verbunden. Das Spiel mit der Sprache, das sich aus den Konventionen befreit, macht den biblischen Schöpfungsakt, in welchem dem Mann, Adam, die Macht zur Benennung verliehen wird, rückgängig bzw. definiert ihn neu. Der andere *ist* und *wird* für das Selbst nicht, indem er in die Sprache gebannt wird. Vielmehr entsteht die Sprache aus einem tiefen Bedürfnis heraus, sich mit dem anderen zu verständigen, ihn zu verstehen und eine gemeinsame Welt zu schaffen. So bemerkt auch Hyldgaard in Bezug auf den Roman:

Sproget bryder igennem, når mangel, længsel og krav til den Anden melder sig, når sproget viser sig først og fremmest at være diskursivt, det vil sige, når det viser sig først og fremmest at danne sociale bånd, før det refererer til, repræsenterer og konstanterer noget som helst om nogen verdens ting.¹³³

¹³² Vgl. hierzu ausführlicher die Überlegungen von Julia Kristeva (KRISTEVA: 1978, 71 ff.).

¹³³ HYLDGAARD: 2005, 213. Vgl. dazu auch: »De oplevede et didaktisk gennembrud da Madelene nåede til afsnittet om den frækhed der er bundet i sproget. [...] – Du fortæller mig hvad du godt kunne tænke dig at gøre, og da talte Erasmus uden at tænke først, da brød sproget igennem til ham, og til stede hos dem [...] var dette øjeblik ånderne af de verdensberømte danske sprogpædagoger, Diderichsen, Hjelmslev, glossematikerne og hele The Copenhagen School of Linguistics.« (163) [Sie erlebten einen didaktischen Durchbruch, als Madelene zu dem Abschnitt über die sprachlichen Anzüglichkeiten kam. [...] »Erzähl mir, was du gern tun würdest«, und da sprach Erasmus, ohne vorher nachzudenken, da brach die Sprache zu ihm durch, und bei ihnen [...] weilten in diesem

[Die Sprache bricht durch, wenn Mangel, Sehnsucht und Begehren nach dem Anderen sich melden, wenn die Sprache sich in erster Linie als diskursiv zeigt, das heißt, wenn sie in erster Linie soziale Beziehungen knüpft, weil sie auf irgendetwas der Dinge der Welt referiert, es repräsentiert oder konstatiert.]

In dieser Sprachwelt gehen die Identitäten nicht ganz verloren, auch das Symbolische und das Körperliche gleiten nicht vollkommen ineinander, zugleich sind die Verhältnisse jedoch nicht in Hierarchien und klaren Strukturen verfestigt. Eine solche Sprache ermöglicht eine neue Dynamik zwischen Ding und Wort, Ich und Du und damit auch in der Sprachgemeinschaft selbst: eine neue Lebendigkeit, die die Regelmäßigkeit und den abstrahierenden Habitus durchbricht. Sie ermöglicht eine Art unverfälschte Kommunikation. Sichtbar wird dabei allerdings auch, dass sich die Sprache als ›Natur‹sprache selbst aufzuheben droht, indem eine abstrakt-geistige Welt angesichts der sexuellen Lust prekär wird und ihre Struktur sowie ihr Reflexionspotenzial in der rein präsentischen Benennung verlorengehen. Wo Sprache vor allem sinnliche Eindrücke und unmittelbare Bezeichnungen vermittelt, schafft sie keine eigenen Welten mehr. Nachdem Madelene und der Affe »i deres sprogundervisning forladd al systematik« (169) [»in ihrem Sprachunterricht jede Systematik aufgegeben [hatten]« (212)] und sich ausschließlich intuitiv bewegen, stoßen sie an einem Tag auf die

danske betingelseskonjunktioner. – Hvis jeg kunne, sagde aben, – ville jeg flyve. [...] – Hvis vi kunne, sagde aben, – ville vi blive her altid. Nu mærkede Madelene at jorden var ved at give efter, og at det var for sent at vende om. – Hvis vi ville, sagde hun, – kunne vi så ikke? Aben rystede på hovedet. (169)

dänischen Konditionalkonjunktionen [...]. »Wenn ich könnte«, sagte der Affe, »würde ich fliegen.« [...] »Wenn wir könnten«, ergänzte der Affe, »würden wir immer hierbleiben.« Jetzt spürte Madelene, daß der Boden unter ihr nachgab und es zum Umkehren zu spät war. »Wenn wir wollten«, sagte sie, »könnten wir dann nicht?« Der Affe schüttelte den Kopf. (212 f.)

Der Text fängt sich hier gleichsam selbst ein, indem er sich mit den Bedingungssätzen in die eigene Wirklichkeit und Gebundenheit zurückholt. Gerade das Abstraktions- und Reflexionspotential der Sprache, durch die sich der ›Mensch‹ der eigenen Gegebenheiten bewusst werden kann, macht es unmöglich, in einem paradiesisch-utopischen ›Natur‹zusammen-

Moment die Geister der weltberühmten dänischen Sprachpädagogen und Linguisten: Diderichsen und Hjelmslev, die anderen Glossematiker und die gesamte Kopenhagener Schule. (205)].

hang gänzlich aufzugehen. Erneut geht es somit um ein Mischungsverhältnis: eine Sprache, die ihre eigene Abstraktion und die damit verbundenen Möglichkeiten der Erkenntnis nicht verneint, sich aber ihres Anderen, dem Sinnlichen und dem Du, bewusst bleibt und sich beidem immer wieder anzunähern versucht. Es ist eine Sprache, die kein geschlossenes und logisches System schaffen möchte, sondern einen Dialog versucht. Gerade dadurch wird diese Sprache zu einer wirklich schöpferischen, die neue Perspektiven auf das Leben sichtbar macht.

Analog dazu wird auch die Liebe im Paradiesgarten neu definiert. Sie erschöpft sich nicht mehr im schnellen Akt der männlichen Befriedigung und einem täglichen »behovsudveksling« (41) [Bedürfnisaustausch (49)], den Madelene als »den store kvindelige blodtransfusion« (41) [die große weibliche Bluttransfusion (50)] bezeichnet.¹³⁴ Sie erscheint auch nicht mehr als Machtspiel, in dem die Partner um ihre Vorherrschaft kämpfen, wie es bei Adam und Madelene der Fall war (42/51).¹³⁵ Ebenso wird die konventionelle Sprache für den Affen und Madelene obsolet, »alle de små raffinements hvormed menneskelige elskende uafbrudt forsikrer hinanden om at de selv og deres kærlighed er i live og har det godt« (161) [all die kleinen Raffinements, mit denen menschliche Liebende einander ununterbrochen versichern, daß sie und ihre Liebe leben (203)]. Aufgegeben wird die Kontrolle und die Selbstversicherung über den anderen, die diesen einerseits unterwirft und funktionalisiert, sich aber andererseits durch die eigene Sehnsucht nach Selbstbestätigung und -befriedigung auch abhängig von ihm macht. Der Affe lässt sich nicht in dieser Weise vereinnahmen, was Madelene zunächst Angst macht, weil sie die stille Macht, die sie bisher über ihre Partner ausübte, damit verliert. Zugleich entsteht durch die Aufgabe dieses Machtspiels jedoch eine neue Freiheit und eine

¹³⁴ Wichtig ist an dieser Stelle auch, dass Adam keine Kinder wollte, weil diese als Störmomente die eigene geistige Hochspannung unterbrechen und, so stellt es der Roman dar, die Eltern erden, aber auch animalisieren (166 f./209 f.). Im Kontext des Romans zeigt dies eine fehlende Lebendigkeit der Liebe zwischen Madelene und Adam, die nicht schöpferisch wird, sondern bei der reinen Bedürfnisbefriedigung stehenbleibt. Zugleich ist diese Sichtweise einer »produktiven Liebe« natürlich zu diskutieren.

¹³⁵ Hier zeigt sich eine Anspielung auf den brutalen Geschlechtsverkehr zwischen Tigern, den Andrea skizziert, was auf die Rivalität zwischen den vermeintlich Liebenden hinweist. So löst sich z.B. das feste »Revierverhalten« der Ehepartner auf bzw. wird gestört, indem Adam in Madelenes Revier eindringt, er arbeitet plötzlich zu Hause, und umgekehrt: Sie stiehlt seine Aufzeichnungen und geht in sein Institut. Vgl. 46/55. Inszeniert wird hier auch ein Kampf um den Affen und die Frage, wem er eigentlich gehören soll, den Madelene aber gerade deshalb »gewinnt«, weil sie ihn eben nicht besitzen will.

Art reines und tiefes Begehren, das den anderen und das Andere stetig sucht, aber nie abschließend findet:

Nu stiftede hun bekendtskab med savnet. [...] De mistede gradvis interessen for forløsning, for at afslutte samlejerne. [...] I en åbning i trækrønerne så hun himlen og stjernerne, og hun så at verdensorden var et permanent, aldrig forløst og aldrig afbrudt samleje mellem himmel og jord. [...] Hun ville prøve at forklare at samtidig med at hun oplevede sit livs voldsomste erotiske sult og sit livs mest omfattende seksuelle opdækning, vidste hun pludselig at man aldrig kan spise sig mæt. Aben forstod hende øjeblikkeligt. – Aldrig nok, sagde den. (163 ff.)

Jetzt lerne sie das Begehren kennen. [...] Nach und nach verloren sie das Interesse am Orgasmus, daran, den Liebesakt abzuschließen. [...] Durch eine Öffnung der Baumwipfel sah sie den Himmel und die Sterne, und sie sah, daß die Weltordnung ein andauernder, nie orgastischer und nie unterbrochener Liebesakt zwischen Himmel und Erde ist. [...] Sie wollte erklären, daß ihr, während sie den heftigsten erotischen Hunger ihres Lebens und die sexuell reichhaltigste Tafel ihres Lebens erlebte, plötzlich aufgegangen war, daß man sich nie satt essen kann. Der Affe verstand sie augenblicklich. »Nie genug«, sagte er. (206 f.)

Im Blick ist hier eine Liebe, die sich auf den anderen als Du und Gegenüber einlässt, sich dem dynamischen Spiel mit ihm hingibt, ohne sich selbst zu schützen oder den anderen auszunutzen.¹³⁶ Dies setzt allerdings ein Vertrauen voraus, das in der konkurrierenden menschlichen Gesellschaft, die Høegs Roman schildert, so nicht mehr möglich ist. Zugleich unterscheidet sich dieser Akt der Liebe jedoch von der stummen Präsenz und Passivität des ›Tiers‹. So wird deutlich, dass der Affe schon beim ers-

¹³⁶ Eine Verbindung ergibt sich zu den Konzepten Martin Bubers (1878–1965). Auch Buber bestimmt den Menschen als Beziehungswesen. Das Ich und ein Bewusstsein bilden sich für ihn erst durch die Begegnung mit der Welt aus. Buber hat dabei allerdings weniger die Leiblichkeit im Blick, sondern vielmehr, dass sich das Ich erst in der wiederkehrenden Begegnung mit dem anderen, mit dem Du, als gleichbleibendes, als die eigene Konstante erfährt. Bubers Überlegungen ähneln denen Høegs darin, dass er sich gegen eine objektive Festschreibung der Welt, die Menschen und Dinge auf bestimmte Bedeutungen reduziert, wehrt. Diese Welt, die Dinge und Menschen als Objekte benutzt und ordnet, bezeichnet er als Es-Welt. Ihr gegenüber steht eine Welt des Du, die kein Koordinatensystem kennt, sondern die auf der sich immer wieder neu vollziehenden, unmittelbaren, kurzen Begegnung zwischen dem Ich und einem Du beruht. In dieser Begegnung wird das Gegenüber ganz als es selbst wahrgenommen, ohne in Kategorien des Bewusstseins eingeordnet zu werden, die es zum Es werden lassen. Sie ist ein Moment absoluter Präsenz. Auch hier geht es somit um ein Eingelassensein in den Raum, um die unmittelbare Berührung mit dem anderen und um die Abwehr eines »Ich für mich«. Erst in Beziehung, als Erkennender und Erkannter, ist der Mensch Mensch, wird er zum Ich und zugleich Geschöpf, denn in jedem Du wird das ewige Du, Gott, gesucht. Vgl. BUBER: 1995, 25 ff., 3 ff., 11 ff., 61 ff.

ten Sex, anders als Adam, mit Madelenes eigener Lust spielt: »Dyret var ikke stoppet op på grund af en fejltagelse. Det holdt hende hen.« (153) [Das Tier hatte nicht aus Versehen aufgehört. Es hielt sie hin. (194)]. Es ist somit die bewusste und riskante Hingabe des eigenen Selbst an den anderen und das Andere, die eigene Verletzlichkeit, die neue Lebensmöglichkeiten birgt und auch die Scham und die Angst vor der eigenen Entblößung auflöst. Eingeschrieben wird diesem Akt der Vereinigung etwas Sakrales, da er erneut einen paradiesischen Zustand eröffnet. So ist es gerade die Scham, die den verbotenen Genuss der Frucht vom Baum der Erkenntnis anzeigt und zur Vertreibung aus demselben führt.¹³⁷ Als Ebenbild Gottes erscheint der ›Mensch‹ bei Høeg gerade nicht mehr durch den erkennenden Geist des abgeschlossenen und souveränen männlichen Subjekts, der die Dinge festschreibt, benennt und über sie herrscht. Vielmehr nähert er sich dem Göttlichen in einer Figur der stetigen Überschreitung und Öffnung an: durch den Akt des (Selbst)Transzendierens, der sich stetig und immer wieder neu vollzieht.¹³⁸ Eben dadurch hat der ›Mensch‹, dies legt Høegs Darstellung nahe, Teil an der Schöpfung und an der schöpferischen Kraft – nicht indem er die Welt unterwirft, sondern indem er durch seine spezifischen Daseins-, Erkenntnis- und Gestaltungsmöglichkeiten mit anderen Lebewesen interagiert. So gelangen Madelene und der Affe zu der Antwort

at når verden begynder at bevæge sig, så er det på grund af kærlighed. De så – de mente at se – at over eller under dem sad en gud, måske Vorherre, med en eller anden i hånden, måske en abe, og var lykkelig og kunne netop derfor ikke på nogen mulig måde have nok i sig selv. (172)

daß es die Liebe ist, die die Welt in Bewegung setzt. Sie sahen – sie meinten zu sehen –, daß über oder unter ihnen ein Gott, vielleicht der liebe Gott, Hand in

¹³⁷ Die Beschreibung des Gartens erinnert damit an dieser Stelle auch an das Hohelied der Liebe und es zeigt sich ein biblisches ›Erkennen‹ insofern, als dieses vielfach in der Doppelbedeutung des wirklichen Sehens und der sexuellen Vereinigung auftaucht.

¹³⁸ Auch Körber sieht hier eine paradiesische Einheit, die Grenzüberschreitung in einem Urzustand, in dem keine Hierarchie zwischen Mensch und Tier existiert (KÖRBER: 2008, 226). Wichtig ist jedoch, dass dies keine bloße Vermischung bedeutet, vielmehr geht es hier um ein Spiel mit den Identitäten. Die Frage, »ob sich durch die Kreuzung von menschlichen und tierischen Primaten ein zweites Paradies errichten beziehungsweise eine bessere Zukunft imaginieren läßt« (GRIEM: 2010, 254), kommt auch in anderen Texten vor, z.B. Malamuds *Gods Grace* und Liz Jensens *Ark Baby*. Vgl. dazu ausführlicher ebd., 254 ff. Sie erwähnt hier auch explizit Høegs Text, mit dem sie sich allerdings nicht eingehender beschäftigt und der diese Frage auch nicht in den Vordergrund stellt.

Hand mit jemandem, vielleicht einem Affen, saß und glücklich war und gerade deshalb in keiner Weise an sich selbst genug haben konnte. (217)

Es geht dem Roman nicht mehr darum, das Transzendente zu verorten, festzuschreiben und mit eigenen Bildern zu durchsetzen, vielmehr werden diese, so auch das Bild des lieben Gottes, ausgesprochen ironisch besetzt (172/217). Es geht um den Akt der Kreativität, des Schöpferischen und Spielerischen selbst, um die stetige Neufindung und Neugestaltung wie sie auch die posthumanistischen feministischen Theorien im Blick haben.

Allerdings unterscheidet sich Høegs Text davon insofern, als die Voraussetzung für die wirkliche Beziehung zwischen Madelene und dem Affen eine ›Menschlichkeit‹ des Affen ist. Dies wirft die Frage auf, inwiefern neue Beziehungen zwischen verschiedenen Spezies tatsächlich möglich sind und ob eine anthropozentrische Perspektive überschritten kann. So zeigt sich der Affe nach der Rückkehr in der Lage, die Sprache, Verkleidungen und auch andere ›Menschen‹, das System, für die eigenen Zwecke zu (be)nutzen. Auch eine neue Scham nach der Rückkehr in die Gesellschaft, spricht dafür, dass der Affe im Zusammensein mit Madelene ein neues Reflexionsniveau gewinnt, das über eine natürliche und unverfälschte Moral der Affen hinausgeht.¹³⁹ Genau dies ermöglicht ihm, einen wirklichen Bund mit Madelene zu knüpfen. So macht Hyldgaard auf eine weitere Dimension des freien Sprachspiels aufmerksam: Dieses Spiel ermöglicht die Lüge, die Täuschung und Enttäuschung, das Kreieren von falschen Bildern, aber im Umkehrschluss auch das Vertrauen, auf dem das Soziale basiert und das sich als freie Handlung manifestiert:

¹³⁹ So scheint den Affen auch nach der Rückkehr beider Figuren in die Gesellschaft eine große Authentizität und Unschuld, die dem Animalischen zugeschrieben wird, zu kennzeichnen: »I dette uhensigtsmæssige øjeblik forstod Madelene noget nyt om den mand hun elskede. At han var ude af stand til – fysisk og psykisk ude af stand til – at lyve.« (189) [In diesem unpassenden Moment lernte Madelene etwas Neues über den Mann, den sie liebte. Nämlich daß er physisch und psychisch außerstande war zu lügen. (238)]; »Tankefuldt mærkede Madelene sig dette ny udtryk for sin elskers specielle oprigtighed. Aben havde ikke fremsat en trussel, for en trussel er en del af et spil, og aben var blottet for strategi. Den havde meddelt en livsfarlig kendsgerning.« (191) [Nachdenklich merkte sich Madelene diesen neuen Ausdruck der speziellen Aufrichtigkeit ihres Geliebten. Der Affe hatte keine Drohung vorgebracht, denn eine Drohung ist Teil eines Spiels, und der Affe war bar jeder Strategie. Er hatte eine lebensgefährliche Tatsache mitgeteilt. (241 f.)]. Interessant ist, dass Rask Pedersen den Affen hier mit der Christus-Figur verknüpft, mit deren Unschuld, Aufrichtigkeit und Wahrheit. Vgl. RASK PEDERSEN: 2005, 233. Später handelt der Affe aber selbstständig strategisch und Madelene wird ihm vorwerfen, sie benutzt zu haben. Zu fragen ist daher, ob der Affe sich in die Gesellschaft einfügt bzw. von ihr korrumpiert wird.

Fratager man sproget muligheden for at lyve, så fratager man også tilværelsen de aspekter der hedder tillid, respekt og kærlighed. Det suveræne ved den slags er, at de i bund og grund er umotiverede. [...] Løgnens mulighed er samtidig frihedens mulighed, og mulighed er netop determinismens, automatismens modsætning. [...] Så Erasmus er med sit direkte blik et menneske og med sin sandhed hverken et dyr eller et menneske.¹⁴⁰

[Wenn man der Sprache die Möglichkeit der Lüge nimmt, dann nimmt man dem Dasein auch die Aspekte des Vertrauens, des Respekts und der Liebe. Das Besondere an diesen ist, dass sie im Grunde unmotiviert sind. [...] Die Möglichkeit der Lüge ist zugleich die Möglichkeit der Freiheit, und die Möglichkeit ist der Gegensatz von Determinismus und Automatismus. [...] Erasmus ist durch seinen direkten Blick ein Mensch, aber mit seiner Wahrhaftigkeit weder ein Tier noch ein Mensch.]

Das Vertrauen ermöglicht erst die *bewusste* Hingabe an ein Du, das Aussetzen des eigenen Selbst im doppelten Sinne der Verletzlichkeit und Uneigennützigkeit. Auch die Möglichkeit, altruistisch zu handeln und die eigenen Fehler anzuerkennen, zeichnet ›Menschen‹ aus. Der Affe will Madelene zurücklassen, nachdem er sie nicht mehr braucht, was seine ›Liebe‹ jener Adams gleichsetzt. Schließlich wendet er sich ihr mit einer Entschuldigung zu:

– Jeg fortryder aldrig noget, sagde den. – Dér hvor jeg kommer fra kan vi ikke fortryde. Men hvis jeg havde kunnet, ville jeg have sagt undskyld. [...] – Jeg vil ikke have nogen undskyldning, sagde Madelene. – Du skal ikke sige noget. Hvad du skal gøre er at holde kæft. I to minutter skal du holde kæft. Så véd jeg du har forstået. Og gør du ikke det, så er det mig der drager hjem til skovene. Og så ser du mig aldrig mere. Der blev stille, i ét minut, i to minutter, i tre, var der dødsstille. Så rørte Andrea Burden på sig, nervøst, som et menneske der forsøger at finde sig til rette på en overophedet saunabænk. – De sidste brikker, sagde hun, – de sidste brikker af himlen ... (220 f.)

»Ich bereue nie etwas«, sagte er. »Dort, wo ich herkomme, können wir nicht bereuen. Aber wenn ich gekonnt hätte, hätte ich um Verzeihung gebeten.« [...] »Ich will keine Entschuldigung«, sagte Madelene. »Du sollst gar nichts sagen. Du sollst nur die Schnauze halten. Zwei Minuten lang sollst Du die Schnauze halten. Dann weiß ich, daß Du verstanden hast. Und wenn du das nicht tust, dann ziehe *ich* heim in die Wälder. Und dann siehst du mich nie wieder.« Es wurde still, eine Minute, zwei Minuten, drei Minuten lang war es totenstill. Dann bewegte sich Andrea Burden, nervös wie ein Mensch, der versucht, sich auf einer überhitzten Saunabank niederzulassen. »Die letzten Puzzleteile«, sagte sie, »die letzten Teile vom Himmel ...« (281)

Diese Szene wirkt, wie im Übrigen viele weitere dieses Romans, romantisch-kitschig, offenbart jedoch zugleich etwas Wichtiges. Die wirkliche

140 HYLDGAARD: 2005, 219 f.

Liebesfähigkeit ergibt sich in Høegs Roman aus der Verbindung der Dimension des reflektierenden Bewusstseins und dem körperlichen Begehren, zwischen Faszination der Sehnsucht und der Hingabe der Vereini-gung, zwischen Enttäuschung und Zuwendung – sie basiert auf der Frei-heit beider Partner, die sich in ihrer Dynamik und ihrem Zusammensein nicht festlegen lassen. Aus diesem Miteinander heraus entsteht das ge-meinsame Muster, das sich aus den jeweiligen Konventionen speist, aber doch ein eigenes und individuelles Drittes, einen gemeinsamen Raum kreiert.¹⁴¹ Dies bedeutet auch, dass das ›Tier‹, das an die eigenen Instinkte gebunden bleibt, sich bei Høeg gerade nicht als neuer oder besserer Mit-mensch qualifizieren kann.¹⁴² Die Liebe zwischen Madelene und dem Af-fen entsteht innerhalb der kulturellen Welt und symbolisiert daher nicht deren Aufgabe, sondern deren Neuöffnung und -gestaltung auf ihr utopi-sches Potenzial hin. Als dieses sieht der Høegsche Text gerade die Fähig-keiten zu Liebe, Mitgefühl, Schöpferkraft und Beweglichkeit, die über das

141 Sichtbar wird hier noch einmal die schwer festzulegende Identität des Affen. Er erscheint durch seine Schnauze als ›Tier‹, das sich nicht ausdrücken kann, zugleich wird dieser Ausdruck auch gerne innerhalb der menschlichen Gemeinschaft verwendet, die sich damit erneut als vom Animalischen durchzogen zeigt. Damit entsteht hier ein Zwischenraum zwischen ›Mensch‹ und ›Tier‹, in dem Madelene und der Affe sich be-wegen und eine neue, eigene Sprache finden müssen.

142 Diese Frage nach der Sprache und Reflexionsfähigkeit anderer Lebewesen ist eine wichtige und offene Frage. Ich beziehe mich hier zunächst darauf, dass Phänomene wie das ausgeprägte menschliche Reflexionsvermögen und die Erinnerung nach bisherigem Kenntnisstand an die sprachliche Entwicklung gebunden sind. Welzer führt dazu aus, »daß die entscheidenden Bedingungen menschlichen Lebens – jene, die uns von den Tieren unterscheiden – Bewusstsein und autobiographisches Gedächtnis sind, und die bilden sich in Kommunikation.« (WELZER: 2005, 9). Zwar seien auch Primaten in der Lage, auf einen Komplex erlernten Wissens zurückzugreifen, sie können sich dieses Wissen aber nicht be-wusst vergegenwärtigen, also reflektieren, *dass* sie sich erinnern. Sowohl das episodische wie auch das autobiographische Gedächtnis beruhen auf der Sprachfähigkeit des Menschen. Bei-de setzen das »Beherrschen der repräsentationalen Dimension von Sprache voraus, die not-wendig ist, um Motive, Absichten und Zusammenhänge in der Welt [...] jenseits der jeweils vorliegenden konkreten Situation deuten und verstehen zu können.« (Ebd., 92). Vgl. auch ebd., 25, 30, 91 ff., 186. Weiterhin ist aus meiner Sicht eine wirkliche Verständigung mit nicht-menschlichen Lebewesen insofern schwierig, als nicht sichergestellt werden kann, inwieweit eine ursprünglich nicht-sprachliche Aussage wirklich als die intendierte Aus-sage des anderen verstanden wird oder ob das Verstehen nicht eher eine menschliche Interpretationsleistung ist. Dies trifft natürlich auch auf zwischenmenschliche Kommu-nikation zu, dennoch bietet die gemeinsame Sprache hier eine Grundlage der Verständ-igung, die mit anderen Lebewesen fehlt. Hier zeigt sich ein offenes Forschungsfeld, des-sen künftige Erkenntnisse möglicherweise zu einem massiven Umdenken von Mensch-Tier- und Mensch-Natur-Verhältnissen führen könnten.

reine animalische Überleben hinausgehen und ein freies und selbstbestimmtes Leben ermöglichen. Eine Überschreitung des Selbst in der Liebe impliziert dabei immer auch den größeren Zusammenhang und auch die gesellschaftliche Verantwortung: »– Ja, sagde Madelene. – De andre. Dem havde vi nær glemt.« (170) [»Ja«, sagte Madelene. »Die anderen. Die hätten wir fast vergessen.« (214)]. Die Liebe und Selbstüberschreitung schließt für Høeg die Möglichkeit und Verpflichtung des ethischen Handelns und des Respekts gegenüber dem anderen ein, auch jenem, der nicht als Teil der eigenen Gemeinschaft erkannt wird. Dies wird durch die Mission der Affen symbolisiert, die hier wieder in den Blick kommt. Dies zeigt, dass es dem Text nicht um individualistische Konzeptionen geht, sondern vielmehr darum, Bindung und Freiheit von ›Menschen‹ zusammenzudenken und vor diesem Hintergrund ein neues Konzept der Verantwortung zu entwerfen.¹⁴³ Auch hier ergibt sich eine Verbindungslinie zu Braidotti, die in ihrem Konzept einer affirmativen Ethik Verantwortlichkeit in sehr ähnlicher Weise denkt. Kritisch ist dabei allerdings anzumerken, dass beide Texte wenig konkret werden, wie eine solche Verantwortlichkeit und ein neues Zusammenspiel, vor allem ohne neue Hierarchien von konkurrierenden Wertesets, in aktuellen politischen und gesellschaftlichen Kontexten tatsächlich umgesetzt werden können.¹⁴⁴

So endet Høegs Text in dieser Hinsicht auch pessimistisch. Die beiden Protagonisten kehren nach ihrem Aufenthalt im ›Paradies‹ wieder in die Gesellschaft zurück, um nach dem Eklat bei der Eröffnung des Zoos jedoch ganz aus dieser zu verschwinden. Damit nimmt der Roman am Ende die eigene Versuchsanordnung gleichsam zurück, da von den Affen nur eine Spur der Sehnsucht und Mahnung bleibt:

¹⁴³ Für Hyltdgaard steht der Begriff der Verantwortung zwischen mechanischem Determinismus und freiem Willen, den Høeg, ihrer Meinung nach, auch aus dieser Dichotomie hätte befreien können. Vgl. HYLTDGAARD: 2005, 217. Genau dies ist jedoch nicht das Ziel des Romans. Der Begriff selbst taucht im Roman nur einmal auf, als Madelene sich nach der ersten Befreiung des Affen der Notwendigkeit bewusst wird, klug und strategisch zu handeln, um ihn keinen neuen Gefahren auszusetzen. Insofern bringt sie ihn zunächst noch einmal zurück, während der zweite Versuch, mit Hilfe anderer ›Menschen‹ und in Kooperation, also in stärkerer Bindung an das System, glückt (77/96).

¹⁴⁴ Vgl. dazu ausführlich meinen Artikel »Fadenspiele und Verwobenheiten – zur Idee der ›Vernetzung‹ bei Rosi Braidotti, Donna Haraway und Josefine Klougart« (LINKE: 2021).

– Når vi er væk, sagde han [der Affe, D.L.], – så vil I glemme os. Indtil vi kommer igen. Der er kun én ting vi vil bede Jer om at huske indtil da. Det er hvor svært det er at vide hvor, i enhver af os, det I kalder mennesket holder op, og det I kalder dyret begynder. (213 f.)

»Wenn wir weg sind«, sagte er [der Affe, D.L.], »werdet ihr uns vergessen. Bis wir wiederkommen. Nur eines sollt ihr bitte bis dahin im Gedächtnis behalten, nämlich wie schwer es ist, mit Sicherheit zu sagen, wo in jedem von uns das aufhört, was ihr Mensch nennt, und das anfängt, was ihr Tier nennt.« (268 f.)

Dieses Ende legt nahe, dass eine anthropozentrische Kultur nicht aufgebrochen und verändert werden kann – vielmehr bleibt sie in ihren Automatismen und eigenen Perspektiven stecken. Auch der Roman selbst zeigt zwar Problemstellungen auf, kolportiert dabei aber zugleich Klischees und schreckt letztlich davor zurück, selbst neue Konzepte des Zusammenlebens innerhalb der Gesellschaft zu entwerfen. Gerade im letzten Teil bedient er sich vielfältig kultureller Affennarrative, zu denken ist hier an *King Kong* und *Planet der Affen*, die die Affen zwar einerseits eigenständig verkörpern, die aber andererseits als Stereotype auch fortgeschrieben werden, so dass die Affen nicht in ihrer Eigenart lesbar werden, sondern kulturell kodiert bleiben. Deuten lässt sich dieses Wiederverwenden von Klischees, älteren Bilder und Stilen, auch im Sinne des Pastiche, das als wichtiges Stilmittel postmoderner Texte gilt. Fredric Jameson sieht darin eine Abkehr von einer romantischen Genieästhetik, da Authentizität, Unizität, Referenz, Kritik und Tiefe durch Oberflächlichkeit, Imitation, Simulation und Glättung ersetzt werden. Der literarische Text wird zu einem bloßen Spiel der Zeichen, das nur noch auf sich selbst referiert und damit weder eine Beziehung zum Außen noch ethische oder ideologische Standpunkte einnehmen kann. Dies verweist auf eine Kultur, in der die tradierten Wahrheiten leergeworden sind, die zugleich aber auch keine neuen formulieren kann.¹⁴⁵ So schreibt Høeg in *Fortællinger om natten*:

Vi kan ikke sige eller gøre noget, der ikke er sagt eller gjort før. Det er ikke kun, når vi taler, at vi gentager os selv og andre. Også vore handlinger er klichéer.¹⁴⁶

¹⁴⁵ Jameson sieht das Pastiche als typische Figur der Postmoderne. Im Gegensatz zur Parodie, die eine Norm voraussetzt, die gebrochen werden kann, imitiere das Pastiche tote Stilrichtungen und Reden. Er geht von einer modernen Bild- und Imitationskultur aus, in der die historischen Referenten von Stereotypen und unseren Vorstellungen ersetzt werden, die nur noch auf sich selbst hinweisen. Damit können auch nur Vorstellungen repräsentiert werden, keine Wirklichkeit an sich. Vgl. PERSSON: 2002, 55. Vgl. hierzu auch ÖHMAN: 2009, 329 f., und GAUSTAD: 2005, 283 f.

¹⁴⁶ HØEG: 1990, 274.

[Wir können nichts sagen oder tun, was nicht zuvor schon gesagt oder getan worden ist. Wir wiederholen uns selbst und andere nicht nur, wenn wir sprechen. Auch unsere Handlungen sind Klischees.]

Die Verwendung von Klischees durch den Autor wäre damit nicht als einfallslos und platt zu definieren, sondern würde zum Spiegel einer gesellschaftlichen Situation, die kein wirkliches utopisches und phantastisches Potenzial mehr besitzt. Zugleich zeigen sich im Roman jedoch ein spielerisches Moment und eine Ironie, die viele der vermeintlich eindeutigen Konstruktionen und auch die vermeintlich so klare Moral aufheben.¹⁴⁷ Durch die vielfältigen Verästelungen und Assoziationslinien, mögliche Differenzierungen und Kombinationen entsteht ein Bewusstsein für die Komplexität kultureller Gefüge, die sich niemals auf einen Nenner reduzieren lassen. Entsprechend schreibt Linda Hutcheon dem Spiel mit den Klischees eine besondere Kritikfähigkeit zu: Indem dieses sein Basieren auf kulturell tradierten Bildern und Wendungen deutlich ausstelle, werde das Konstruierte menschlicher Weltbilder, sowie die Möglichkeit der Kulturindustrie, solche Bilder zu beeinflussen und zu manipulieren, offengelegt.¹⁴⁸ Folgerichtig wäre dann auch, die Affen wieder in die ›Freiheit‹ zu entlassen und damit das Utopische und Märchenhafte nicht erneut festzulegen und in die kulturelle Welt einzugemeinden. Als fiktive, wandelbare und utopische Figuren verweisen die Affen daher nicht zuletzt auf die Rolle der Literatur selbst, in der sie auftreten. Diese erscheint als Möglichkeitsraum, in dem neue Figurationen und das Utopische erprobt werden und präsent gehalten werden können, ohne dass eine unmittelbare Umsetzung erfolgen kann und muss. So zeigt der vorliegende Roman das schematische *und* das spielerische Potenzial menschlicher Sinnkonstruktionen, wobei natürlich diskutiert werden kann, ob dies an allen Stellen und als ethisches Unterfangen wirklich überzeugend gelingt.

¹⁴⁷ So weist van Hees richtig darauf hin, dass diese Moral durchaus mit Ironie präsentiert wird: »The Irony and the post-feminist gender confusion both add to and detract from the message.« (HEES: 2002, 223).

¹⁴⁸ Diese Haltung vertritt Hutcheon, die feststellt, dass dadurch unser Zugang zur Vergangenheit problematisiert wird. Es wird deutlich, dass wir keinen unmedierten Zugang zum Vergangenen aufbauen können, vielmehr würden die eigenen Produktionsbedingungen sichtbar gemacht und das Diskursive im Schaffen von Identität und Wirklichkeit beleuchtet. Problematisch ist dabei, dass das Werk immer auch teilhat an dem, was es kritisiert, weil es die Repräsentationen zitiert und damit weitertransportiert – allerdings wird diese eigene Einbindung in die Kulturindustrie wiederum kritisch reflektiert. Vgl. PERSSON: 2002, 67 ff. Vgl. dazu auch WÜRTH: 1999, 83 ff.

Einen kritischen Spiegelblick wirft er, gleich jenem des Affen auch auf die literaturwissenschaftliche Analyse selbst. Diese kann, wie eben geschehen, den Text reflektierend ergründen, dabei die Vielfalt und das kritische Spiel offenlegen und so auch bestimmte Begehrlichkeiten des literaturwissenschaftlichen Betriebs befriedigen: den (verborgenen) Wunsch nach dem Text als unergründlichem Faszinosum, der einerseits immer neue Facetten seiner selbst enthüllt, die jedoch andererseits, in der eigenen Argumentationsstrategie, zumindest teilweise festgeschrieben und kontrolliert werden sollen. In der zweiten emotional-identifikatorischen Annäherungsweise verlockt der Text an vielen Stellen auch, der romantischen Liebesgeschichte einfach zu folgen und nicht zuletzt auch eigene Statements in Bezug auf Liebe, Politik und Gesellschaft zu postulieren. Ein postmodernes Spiel und eine vermeintlich zu klare politische Botschaft stehen im Roman gegeneinander und reiben sich¹⁴⁹:

The novel bears an explicit critique of civilization and anthropocentrism, but it also contains the illusion-breaking features typical of the postmodern novel. In Høeg's novel, however, there is no conflict between these two sides; its postmodern playfulness is instead intrinsically linked with its seriously intended critique. In fact, without this form, the novel's message would be much less complex and much less intriguing.¹⁵⁰

Als solcher spiegelt der Text daher eine menschliche Kultur wider, die selbst zerrissen erscheint. Sie pflegt ein kritisch-reflektorisches Bewusstsein der Dekonstruktion und die Lust am oberflächlichen Spiel ebenso wie eine Sehnsucht nach emotionaler Berührung, nach moralisch eindeutigen Botschaften und dem Authentischen. Aufgezeigt wird damit die Vielfalt möglicher Standpunkte und Perspektiven innerhalb einer Gesellschaft, die sich zwischen diesen beiden Polen entfalten und die zugleich dazu eingeladen, verschiedene Aspekte, Perspektiven und Lesarten nicht

149 Diesen Widerspruch und das Problem, dass das Virtuose in der Überdeutlichkeit zugrunde geht, sieht Engberg: »Høegs litterære genbrug sender ham ikke nye steder hen, det sætter ham i gang for derefter at fange ham i et tvangskorset styret af hans didaktiske anliggende.« [Høegs literarische Wiederverwendung führt ihn nicht weiter, sie setzt ihn in Bewegung, um ihn kurz darauf in einem Zwangskorsett einzufangen, das von seinem didaktischen Anliegen gesteuert ist.] (ENGBERG: 2005, 252). Ebendies macht Engberg auch als Unterschied zu Blixen fest, Høeg habe einen Drang, moralische Rechenschaft über das Tun und Lassen der Personen abzulegen. Blixen belasse es bei etwas Zweideutigem ihrer Figuren, die schwerer zu durchschauen seien. Die thematisch-normativen Pointen bei Høeg würden hingegen das freie Spiel, die Parodie und das Pastiche, behindern und ähnelten lebensphilosophischen Belehrungen. Vgl. ebd., 247 ff.

150 ÖHMAN: 2009, 347.

pauschal zu bewerten, sondern wieder in einen Dialog miteinander zu bringen. Aufgeworfen wird weiterhin die Frage, wann und wie Literatur selbst und auch die Literaturwissenschaft politisch wirksam und lustvoll werden kann. Worum es dem Roman in Bezug auf seine Gegenwart somit vor allem geht, ist einer abstrakten Perfektion, durch die sich der ›Mensch‹ selbst absichert und die er durch seine Technik beispielsweise im Bereich der Medizin auch physisch zu erreichen versucht, entgegenzutreten. Es geht ihm nicht um neue und bessere Normierungen, um das richtige Verhältnis zwischen ›Mensch‹ und ›Tier‹, sondern vor allem um den Prozess einer kreativen und offenen Auseinandersetzung mit dem Anderen und ›Fremden‹ aus einem subjektiven und auch kulturell gebundenen, aber dennoch reflektierten, Blickwinkel heraus. Dieser bleibt sich der eigenen Begrenzungen und Ängste ebenso wie der eigenen freien Möglichkeiten bewusst. Um eine gute Zukunft gestalten zu können, wird es auch darauf ankommen, errungene Abstraktionen und Virtualitäten zu hinterfragen und die reale Auseinandersetzung in Dialog und Interaktion zu stärken. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass es der Akt des Transzendierens, der Überschreitung des Gegebenen, als stetiger und dynamischer an sich ist, den der Roman in den Mittelpunkt stellt. Die Auseinandersetzung mit dem ›Tier‹ gerät dabei relativ rasch in den Hintergrund, beziehungsweise macht sie nur einen Teil des Geschehens aus. Vielmehr geht es ihm darum, das Menschliche als wirklich Humanes neu zu definieren, um eine *bewusste* Begegnung und Respekt gegenüber dem jeweiligen individuellen Sein des anderen und die Bereitschaft, mit diesem auf verschiedenen Ebenen zu interagieren. In diesem Sinne ist die menschliche Gemeinschaft aufgefordert, sich in ihren Umgangs- und Zugangsweisen zum Anderen selbst zu hinterfragen und diese den ihr spezifischen Möglichkeiten zum ethischen Handeln entsprechend, die über den eigenen Selbsterhalt hinausgehen, klug und angemessen zu gestalten. Ob und wie dies jenseits eines utopischen Denkpotezials gelingen kann, lässt der Text bewusst offen und spielt damit diese kritische Frage sowohl an die hier skizzierten theoretischen Konzeptionen als auch an die Leser:innen zurück.

5. ›Natur«-Geschichte(n) – Marcel Beyer: *Kaltenburg* (2008)

Ausgangspunkt des Romans *Kaltenburg* (2008)¹ von Marcel Beyer ist eine Begegnung: Hermann Funk, ein Ornithologe und zugleich der Ich-Erzähler, will der jungen Dolmetscherin Katharina Fischer vor dem Termin mit einem englischen Diplomaten und Vogelfreund die Vogelwelt nahebringen. Stattdessen beginnt er jedoch, ihr aus seinem Leben zu erzählen. Im Mittelpunkt steht dabei die Auseinandersetzung mit dem Zoologen Ludwig Kaltenburg, der Funks langjähriger Mentor war. Funk begegnet ihm, wie auch dem Künstler Martin Spengler und dem Tierfilmer Knut Sieverding, die zu väterlichen Freunden werden, erstmals in seiner Kindheit zur Zeit des Nationalsozialismus im von Deutschen besetzten Posen. Alle drei Figuren weisen Parallelen zu historischen Persönlichkeiten auf: Kaltenburg ist verknüpft mit dem Verhaltensforscher Konrad Lorenz, Spengler mit Joseph Beuys und Sieverding mit Heinz Sielmann. Alle drei waren auch in der Realität in Posen in unterschiedlicher Weise am politischen Geschehen beteiligt, einer Stadt, die mit der Rede Heinrich Himmlers assoziiert ist, der dort am 6. Oktober 1943 vor der SS die Vernichtung des jüdischen Volkes zum Ziel erklärte.² Weiterhin haben alle drei die ›Natur«-wahrnehmung im Nachkriegsdeutschland durch ihre Arbeiten entscheidend geprägt. Der Roman inszeniert daher eine Begegnung der fiktiven Figuren im Dresden der 50er-Jahre am Zoologischen Institut Ludwig Kaltenburgs und rückt damit in den Kontext der sogenannten ›Väterlitera-

¹ Marcel Beyer hat sowohl Lyrik, Essays als auch Prosa veröffentlicht. Zu seinen Romanen gehören *Menschenfleisch* (1991), *Flughunde* (1995), *Spione* (2000) sowie *Kaltenburg* (2008). Beyers Werke wurden mit zahlreichen Preisen bedacht, darunter die Nominierung für den Deutschen Buchpreis für *Kaltenburg*, der Georg-Büchner-Preis 2016, der Lessing-Preis 2019 sowie der Peter-Huchel-Preis 2021.

² So arbeitete Sielmann, wie Knut Sieverding, als Ausbilder an der Luftwaffenschule in Posen, Beuys war sein Untergebener. Nebenbei besuchten beide, wie auch die Figuren im Roman, Vorlesungen in Biologie und Zoologie. Wie Spengler war auch Beuys im Zweiten Weltkrieg als Pilot eingesetzt und wurde wie dieser auf der Krim verwundet. Später assistierte Beuys Sielmann als Kameramann und lernte so auch Konrad Lorenz kennen, der wiederum im Zweiten Weltkrieg in Posen als Heerespsychiater arbeitete. Diese politische Belastung verleiht, wie Beyer selbst sagt, den »so merkwürdig faszinierenden Onkels«, die seine Kindheit geprägt haben, einen völlig anderen Hintergrund. (FROMHOLZER, PREIS u. WISIOREK: 2011, 276). Vgl. dazu u.a. auch BODENBURG: 2012, 271; ADAMS: 1992, 26; MUNDT: 2013, 326 ff.; ASSMANN: 2011a, 216; TASCHWER u. FÖGER: 2003, 115 ff. Beyer hat diese Konstellation auch schon zuvor in seinem Gedichtband *Erkunde* und hier in der Sequenz »Der westdeutsche Tierfilm« aufgegriffen. Vgl. dazu BEYER: 2002, 95 ff., MUNDT: 2013, 326 ff., sowie ASSMANN: 2011a, 207.

›Natur‹, die die Auseinandersetzung der Nachgeborenen mit den Akteuren und Geschehnissen des Zweiten Weltkriegs thematisiert.³ Es wird nahegelegt, dass die ›Natur‹nähe der männlichen Figuren wesentlich im Zusammenhang mit der Flucht vor den eigenen politischen Verstrickungen und der eigenen Schuld steht. So bemerkt auch Assmann: »All Funk's male friends represent the ›communicative silence‹ of the 1960s and 1970s.«⁴ Die verschiedenen ›Tier‹verhältnisse der Figuren des Romans, namentlich jenes zu den Dohlen, werden lesbar als Strategien, um mit den Dunkelheiten der eigenen Geschichte, der eigenen Aggression, Schuld und Trauer bewusst umzugehen oder eben dies, im Sinne einer Flucht in den ›Natur‹zusammenhang, zu vermeiden.⁵ In seiner Poetik greift Beyer damit

3 Der Terminus ›Väterliteratur‹ bezieht sich zunächst auf autobiographische Texte der 70er- und 80er-Jahre, in der sich die während oder unmittelbar nach den Jahren der nationalsozialistischen Herrschaft geborene Generation mit dem Zivilisationsbruch des Holocaust und den Verwicklungen der Elterngeneration in das politische System auseinandersetzt. Als zentral erscheint dabei eine ›Vertrauenkrise‹, die zum Bruch mit der Familie und dem politisch-gesellschaftlichen System führt. Die ›Väterliteratur‹ ist daher oft geprägt von einer radikalen Konfrontation. Ein weiteres Merkmal des sonst sehr heterogenen Genres ist die Vermischung zwischen faktuellem und fiktionalem Erzählen durch die Verschränkung zwischen Individuum, Familiengeschichte und nationaler Geschichte. Eine ausführliche Diskussion zu diesem Genre liefert REIDY: 2012, 13 ff. Vgl. dazu auch ASSMANN: 2010 und dies.: 2006, 24 ff. In jüngerer Zeit sind Ausweitungen des Genres vorgeschlagen worden, so spricht Klocke, von einer »neuen Väterliteratur«, die sich nicht wie in der BRD der 70er- und 80er-Jahre mit der Zeit des Nationalsozialismus auseinandersetzt, sondern mit dem Fehlverhalten zu DDR- und Postwendezeiten. Vgl. KLOCKE: 2013. Ganeva spricht von einer neuen Enkelliteratur, der sie auch Beyer zu-rechnet, die an die Väterliteratur anschließt. Auch die Enkelliteratur beleuchtet die familiäre Vergangenheit, ist dabei aber weniger von radikaler Konfrontation geprägt als von dem Versuch, zu verstehen und die Familiengeschichte zu rekonstruieren. Vgl. dazu ausführlich GANEVA: 2007, 149 ff. Auch Bance weist darauf hin, dass sich der Roman *Kaltenburg* in den Kontext der ›Väterliteratur‹ einreicht, wobei Funk, anders als in der Väterliteratur üblich, nicht das Konzept der ›Abrechnung mit den Vätern‹ verfolgt. Dies entspricht Beyers nuanciertem Blick auf Geschichte und das menschliche Handeln. Vgl. BANCE: 2011, 194.

4 ASSMANN: 2011a, 216.

5 Wieser geht davon aus, dass sowohl in *Flughunde* als auch in *Kaltenburg* »[...] die Erinnerungs- und Reflexionsfähigkeit des Menschen befragt [wird]. Indem dies durch die enge Verknüpfung der Protagonisten mit der Tierwelt geschieht, verlieren die zahlreichen Bezüge zu historischen Figuren und Ereignissen an Bedeutung, und die Romane sind folglich auch nur bedingt als historische zu lesen.« (WIESER: 2015, 312). Insofern werden die Bezüge zur Historie und zwischen Fakten und Fiktion hier nur insoweit erörtert, als sie dazu beitragen, die jeweiligen Sichtweisen auf die ›Natur‹ der fiktiven Figuren zu verstehen. Ansonsten verweise ich auf die entsprechende Sekundärliteratur, insbesondere MUNDT: 2013, 329 ff., ASSMANN: 2011a, 206 ff.; HAMMERMEISTER: 2014, 247 ff.

einen Topos auf, den Adorno in seinem Diktum, nach Auschwitz Gedichte über Bäume zu schreiben, sei barbarisch, prägnant fasst: eine Zuwendung zur ›Natur‹, die wesentlich auch der Verdrängung dient. Es ist ein Sprechen über ›Natur‹, das ein Schweigen über menschliche Verhältnisse in sich einschließt.⁶ Zugleich wird in dieser Spiegelung die Symbolkraft des ›Tiers‹ für die menschliche Selbstbestimmung deutlich: Das ›Tier‹ ist bei Beyer assoziiert mit dem Unbewussten und Dunklen der eigenen Erinnerung, den verdrängten Trieben und den Unerklärlichkeiten des eigenen Handelns. Erinnerung und Reflexionsvermögen, die dieses Animalische transzendieren, werden als Fähigkeiten ausgewiesen, die es erst ermöglichen, eine individuelle Identität und Menschlichkeit im Sinne des Humanismus auszubilden.

Diese ungewöhnliche Verknüpfung von ›Tier‹- und Erinnerungspoetik beeinflusst sowohl das Nachdenken über die ›Väterliteratur‹ als auch jenes über ›Tier‹darstellungen in der Literatur: So wird der Topos ›der Väter‹ als schuldiger Gemeinschaft aufgebrochen, indem sich über die Spiegelung in den ›Natur‹verhältnissen sehr verschiedene Formen des Schweigens und des Umgangs mit der eigenen Vergangenheit und dem eigenen Animalischen ausmachen lassen. Marcel Beyer widmet sich in seinem Werk generell der Erkundung der deutschen Geschichte und hierbei insbesondere der Zeit des Nationalsozialismus. Deutlich wird, dass es ihm dabei nicht um eine dokumentarische Rekonstruktion der Geschichte geht, sondern vielmehr um Erkundungen von deren Präsenz und ihren Auswirkungen auf die Denk- und Lebenswelten der Menschen.⁷ In der Sekundärliteratur wird die Fähigkeit des Autors hervorgehoben, sich den historischen Ereignissen behutsam zu nähern mit dem Bewusstsein des Nachgeborenen, der sich an einer Epochenschwelle befindet, »wo die biographisch erlebte in die kulturell rekonstruierte Erinnerung umgewandelt wird.«⁸ Reflektiert werden dabei auch die ästheti-

6 Vgl. dazu HAUPT: 1983, 86 ff.

7 DECKERT: 2005, 82.

8 LÖFFLER: 2014b, 59. Vgl. dazu auch ASSMANN: 2011a, 205 f. Zu dieser literarischen Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte sind zahlreiche Forschungsbeiträge und Interviews mit Marcel Beyer erschienen. Genannt seien hier zunächst UECKER: 2006; MUNDT: 2013; BOHN: 2009; FROMHOLZER, PREIS u. WISIOREK: 2011; WEISS: 2014; HAMMERMEISTER: 2014; GEORGOPOULOU: 2012 sowie auch DECKERT: 2005. Neu erschienen sind zwei Sammelbände zum Werk Marcel Beyers, die allerdings in diese Arbeit nur partiell in Form einzelner Aufsätze eingearbeitet werden konnten: HAMANN: 2018 sowie KLEIN: 2018.

schen und ethischen Aspekte des eigenen Erzählens über die Vergangenheit.⁹ Seine Romane lassen sich daher einer neueren Erinnerungsliteratur zurechnen, die Aleida Assmann als Phänomen der letzten zwei Jahrzehnte sieht.¹⁰ Erinnerung zeigt sich dabei als komplexes Verfahren, das sich immer wieder neu in bestimmten kulturellen und persönlichen Kontexten vollzieht und stetig neue Erzählungen hervorbringt.¹¹ Durch das Erzählen »über und durch die Tiere« im Kontext der Erinnerungsliteratur spitzt sich bei Beyer die Frage der Moderne nach den animalischen Anteilen des ›Menschen‹ zu. Neben der Anerkennung derselben geht es um die bewusste Gestaltung des Verhältnisses zum Animalischen und damit um die Möglichkeiten der Selbstbestimmung: Ist es dem ›Menschen‹ tatsächlich möglich, das eigene ›Tier‹sein zu transzendieren und zu überschreiten, oder sind dem Grenzen gesetzt, ist es vielleicht gar eine Illusion? Was bedeutet dies für die menschliche Identität, die sich zwischen den Polen der Physis und des Bewusstseins formt? Kurz gesagt: Wie können und wie wollen wir als ›Menschen‹ sein? Gerade nach den Ereignissen der Shoah und des Zweiten Weltkriegs stellt sich die Frage nach dem ›Menschen‹ mit neuer Vehemenz: zum einen, weil der nationalsozialistischen Ideologie die ›Natur‹gebundenheit und Biologie des ›Menschen‹ als eine wichtige Legitimationsgrundlage diente, zum anderen, weil deutlich wurde, welche Gräueltaten der ›Mensch‹ durch sein Handeln in der Geschichte entfesseln kann. Eine Identität des ›Menschen‹, wie sie die Aufklärung inszeniert, in der die animalisch konnotierten Anteile wie Aggression und Gewalt beherrscht werden und der bewusste ›Mensch‹ das Gute tut, wird hier brüchig. So stellen sich auch im Nachhinein die Fragen nach der Thematisierung der eigenen Schuld und der Aneignung der dunklen Seiten

9 Vgl. dazu ausführlicher HAMMERMEISTER: 2014, 240, und auch GEISENHANSLÜKE: 2012a, 300.

10 Diese neuen Erinnerungsromane zeichnet ein differenzierter Umgang mit Erinnern und Vergessen, Schweigen und Erzählen sowie Fakten und Fiktion aus. So ist die dritte Generation wesentlich stärker darauf angewiesen, die Leerstellen der Überlieferung auch mithilfe fiktionaler Strategien auszuleuchten und zu bearbeiten um sich ihr annähern und neue, bisher verborgene Aspekte zu Tage fördern zu können. Es geht somit nicht mehr primär um Authentizität, sondern vielmehr auch darum, die dunklen Stellen der Geschichte neu zu erschließen und zu beleuchten, Erinnerungs- und Tradierungsprozesse an sich zu reflektieren und auch die eigenen Prägungen. Vgl. dazu ausführlich ASSMANN: 2011b, 213 ff., HERRMANN: 2010, 18 ff., ERL: 2011.

11 Gerade in Bezug auf den Nationalsozialismus geht es Beyer darum, im »weitreichend festumrissene[n] Wissen zu der Zeit des Nationalsozialismus« wieder »Geschichten zirkulieren« zu lassen (BOHN: 2009, 421).

der eigenen Geschichte. Der Text von Beyer zeigt sich somit auf den zweiten Blick eher als anthropologisches denn als Tiernarrativ: Das ›Tier‹ ist zwar an den Erkenntnis- und Sinngebungsprozessen beteiligt, allerdings ohne dabei selbst als intentionales Subjekt zu erscheinen. Dies verdankt sich sehr wesentlich einer Poetik, die das ›Tier‹ als diegatisches, also als konkrete Erscheinung im Text, wesentlich aber auch als semiotisches, als bedeutsames und metaphorisches Zeichen für menschliche Verhältnisse, erscheinen lässt. Ausgelotet werden die Möglichkeiten des ›Menschen‹, anders als das ›Tier‹ nicht unmittelbar und instinktiv in der eigenen Umwelt zu agieren, sondern eigene Geschichte(n) zu schreiben.¹²

Dies wird im Folgenden anhand der einzelnen Figuren des Romans erläutert. Den Beginn machen der Erzähler Hermann Funk und sein Prozess einer Loslösung vom Animalischen durch das (Er)finden eines eigenen Lebensnarrativs. Weitergeführt werden die Überlegungen mit der Betrachtung der ›Vaterfiguren‹ des Romans: zunächst der Figur Ludwig Kaltenburg, die das menschliche Sein vom Animalischen aus denkt und damit auch das eigene Handeln während des Nationalsozialismus zu legitimieren versucht. Mit den Figuren Martin Spengler und Knut Sieverding werden zwei weitere Formen der Annäherung an das ›Tier‹ und damit auch des ›väterlichen Schweigens‹ dargestellt, die aber zugleich auch Möglichkeiten des ›Erzählens‹ von den unfassbaren Anteilen der menschlichen Geschichte bergen. Anhand von Funks Frau Klara Hagemann, die eine humanistisch-bürgerliche Sichtweise auf ›Natur‹ und den ›Menschen‹ repräsentiert, werden die Möglichkeiten der Transzendierung des Animalischen und der Beitrag der Literatur zu diesem Prozess erörtert, was sich abschließend kritisch auf die Poetik des Romans selbst beziehen lässt.

¹² Auch Georgopoulou sieht als zentrale Thematik des Romans diese Grenzziehungen zwischen Mensch und Tier, die auf verschiedene Weise verhandelt werden. Vgl. GEORGIOPOULOU: 2015, 238 ff.

5.1. Der Erzähler Hermann Funk

5.1.1. Die eigene Geschichte erzählen

Das Treffen zwischen der Dolmetscherin Katharina Fischer und Hermann Funk zu Beginn des Romans erscheint zunächst völlig harmlos: Katharina Fischer ist beauftragt, für einen englischen Gast zu dolmetschen, der sich neben politischen Geschäften auch über sein privates Interessenfeld, die heimische Vogelwelt, informieren will. Sie möchte das Auswendiglernen der fremdländischen Namen durch eine Anschauung der jeweiligen ›Tiere‹ ergänzen und bittet Funk, ihr die entsprechenden Standpräparate der zoologischen Sammlung vorzuführen. Dies stößt jedoch umfangreiche Reflexionsprozesse bei Funk an, die zunächst seine Wissenschaft, im weiteren Verlauf aber ihn als Person und insbesondere sein Verhältnis zu seinem Mentor Kaltenburg betreffen.¹³ So werden die Standpräparate als Objekte zum Anlass, die Arbitrarität der menschlichen Sprach- und Klassifikationssysteme auszustellen und zu erörtern.¹⁴ Sie haben den Anspruch, die lebendige Vogelwelt zu repräsentieren und, *pars pro toto*, zu vertreten. Bei näherem Hinsehen erweisen sie sich jedoch als ästhetische Schauobjekte, die das Lebendige lediglich stilisieren und bewusst inszeniert sind:

Jeder einzelne Vogel ist mit der Absicht präpariert worden, einen lebhaften Eindruck zu erwecken. Daß selbst der geübte Beobachter mitunter der Illusion verfallen kann, er sei hier nicht von Standpräparaten, sondern von stillen Beobachtern umgeben, erfahre ich gelegentlich, wenn ich gedankenverloren an einer Vitrine stehe und zusammenzucke, da ich einen Vogel entdecke, der von seinem Postament gefallen ist. (62)¹⁵

Verwiesen wird damit auf Aspekte des ›wissenschaftlichen Systems‹, für das die Sammlung hier steht, die gewöhnlich verborgen bleiben: eine Nähe zwischen Wissenschaft, Ästhetik und Kunst¹⁶, aber auch einen »der Wis-

¹³ Bezeichnenderweise hat Kaltenburg Funk vor dem Umgang mit Dolmetscherinnen gewarnt. Im Kontext der DDR erscheint dieser gefährlich, weil die Dolmetscherinnen Informationen über den Sprechenden erlangen, die sie weitergeben und mit denen sie ihn denunzieren können (96). Kaltenburg macht sich die Dolmetscherinnen daher gefügig, mit Charme, aber auch symbolisch, indem er seine ›Tiere‹ nach ihnen benennt (124).

¹⁴ Vgl. dazu auch PREIS: 20II, 318, und BODENBURG: 20I2, 280 ff.

¹⁵ Alle Textzitate aus BEYER: 2008.

¹⁶ So führt Heumann aus, »dass zur Geschichte naturwissenschaftlicher Sammlungen auch die Kunst der perfekten Illusion gehört: Präparate, Malereien, Hintergrundobjekte

senschaft eingeborenen Drang, das Leben zu töten«,¹⁷ um es entsprechend herrichten und klassifizieren zu können.¹⁸ Die menschliche Systematisierung erweist sich als Abstraktion, die die ›Natur‹phänomene in eigene Sinnkontexte überführt. So befindet sich der neue Ort der Sammlung auch in einem Gebäude, das völlig von der Außenwelt abgeschlossen ist, an dem weder Geräusche, Gerüche noch Witterung wahrgenommen werden können, wie im Ständehaus, in dem sich die Sammlung zuvor befand.¹⁹ Zu fragen ist daher »nach der Aussagekraft, die einem Präparat als etwas Totem über Lebendiges überhaupt zukommen kann«. ²⁰ Dies erkennt auch Hermann Funk, der seine Ausführungen durch das Zeigen verschiedener Abbildungen in ornithologischen Büchern ergänzt, und dabei bemerkt, dass diese Vogelwelt jeweils vollkommen unterschiedlich darstellen. Ebenso fragwürdig erscheint ihm bald das eigene sprachliche System. So bemerkt er, ihm sei schon als Kind bewusst gewesen, dass

die Vögel [...] nicht an ihren Namen [hängen], wie wir an Namen hängen, selbst wenn wir eingesehen haben, daß sie irreführend sind. [...] Ich weigerte mich schlichtweg, solche Behauptungen zu akzeptieren, der Bergfink lebt nicht in den Bergen, der Austernfischer ernährt sich nicht von Austern, die Schnatterente schnattert nicht, mit Eis hat der Name des Eisvogels nichts zu tun, und das Gefieder des Purprhuhns ist durch und durch indigoblau. (103)

und Blickführungsstrategien wirken zusammen, um die Dinge wieder zum Leben zu erwecken.« (HEUMANN: 2013, 23).

17 JÜNGER: 2008, 78.

18 Richter bemerkt: »Tot sein, und zwar in sinnreich inszenierter Form, ist die museale Grundbedingung, die jedes Exponat erfüllen muss – um zu nützen oder um zu faszinieren.« (RICHTER: 2013, 16). Interessant wäre daher die Betrachtung der Standpräparate im Kontext der sogenannten Dingforschung und Dingpoetik. Dinge werden hier in der Regel gedacht als vom Menschen geschaffene Objekte, zu denen er in vielfältigen Beziehungen steht, die aber anders als er selbst nicht lebendig sind und kein Bewusstsein haben. Das Ding setze, so schreibt Brunner, daher »immer einen Menschen voraus, der es erfunden, produziert oder sich angeeignet hat, dem es zu irgendwas dient.« (BRUNNER: 2015, 7). Die Standpräparate nehmen hier eine interessante Zwischenposition ein, indem dem lebendigen Phänomen bewusst das Leben genommen werden muss, um zum Ding, zum Objekt innerhalb der menschlichen Wissenswelt werden zu können. Dem kann ich, ebenso wie Betrachtungen über Naturaliensammlungen an sich, an dieser Stelle leider nicht weiter nachgehen.

19 Vgl. 21. Dies verweist zugleich schon auf die Funktion der Sammlung als Museum, in dem sich Artefakte befinden, die dem Lauf der Geschichte entzogen sind und neu kontextualisiert werden. Vgl. dazu den nächsten Abschnitt.

20 HOORN: 2015, 76.

Ein mimetisches Verhältnis zwischen Ding und Benennung wird hier zunächst suggeriert, dann aber in Frage gestellt. Ebenso werden unterschiedliche Vögel in verschiedenen Sprachen unterschiedlich benannt (25 f.). Die lateinischen Namen der Vögel, die Funk der Dolmetscherin zunächst mit Genuss und in einem deutlichen Gestus männlicher Überlegenheit präsentiert, lassen sich durch den Laien den konkreten Arten kaum zuordnen, so dass sich die von der Dolmetscherin gewünschte Anschauung nicht einstellt (20). Funks Ordnung wird damit sichtbar als eine sehr spezifische, die sich mit einem bestimmten Habitus verbindet, der Welt gegenüberzutreten. Es ist das wissenschaftliche Narrativ der Ornithologie, in dem er sich selbst verortet und das ihm Sicherheit gibt, dessen vermeintliche Objektivität und Fähigkeit, ›Natur‹phänomene korrekt zu beschreiben, hier jedoch problematisiert wird. Auch die deutschen Namen, die kurz darauf in großer Fülle aufgezählt werden, verweisen auf eine Diversität und Vielfalt der ›Natur‹phänomene, die sich nicht wirklich ordnen lassen. Die vermeintlich eindeutige Beschreibung der Vögel und der Wirklichkeit zerfällt somit in unterschiedliche Begrifflichkeiten, ein Gewirr aus Bildern und Namen, in dem sich Wörter und Dinge, Bedeutungen, Darstellungen und Phänomene nicht mehr zusammenbringen lassen. Das eigentliche Phänomen, der Vogel, lässt sich jeweils nur kurz und aus einer bestimmten Perspektive aufzeigen.²¹ Schon zu Beginn macht der Roman somit auf die Bedeutung von Narrativen und auf sich selbst als Narrativ aufmerksam. Die Dekonstruktion des wissenschaftlichen Narrativs führt zu dem Bewusstsein für die Unmöglichkeit, das Leben, als ›Natur‹zusammenhang, aber auch als (individuelle) menschliche Geschichte, erzählerisch wirklich zu erfassen. Die Vögel als tote Objekte zeigen sich dabei in der Sammlung gleichsam in einer Zwischenzone: In ihrer Materialität verweisen sie auf den lebendigen ›Natur‹zusammenhang und werden damit zu Widerständen, die sich der menschlichen Abstraktion entziehen. Zugleich sind sie jedoch als museale Schauobjekte schon innerhalb menschlicher Ordnungen festgestellt und damit nicht mehr primär ›Natur‹phänomene, sondern »Ausgangspunkt für Reflexionen, Orientierungshilfen für die Struktur der Erzählung und stiften Identität.«²² Die Sammlung wird damit zum Ort neuer Erkenntnisse und Ge-

²¹ So wird auch Katharina Fischer die Vögel »bei ihrem Termin [...] zwischen den Sprachen wandern lassen.« (26).

²² WESTERWINTER: 2008, 30.

schichte(n), die Funk, der bisher als bloßer Sachwalter fungierte, im Prozess des Erzählens erfindet.

Dies zeigt sich insbesondere in der zweiten Abteilung, in die Funk Katharina Fischer führt: der Balgsammlung. Anders als die Standpräparate sind die Bälge nicht darauf ausgerichtet, als pars pro toto eine Spezies darzustellen, vielmehr stehen sie für eine Vielfalt und Differenzierung innerhalb derselben. Anhand der Bälge werden Anomalien und Abweichungen untersucht, was auf eine größere Flexibilität der Ordnungssysteme verweist, die gegebenenfalls korrigiert und neu geschrieben werden müssen. So öffnet sich hier auch das wissenschaftliche Narrativ selbst auf etwas anderes hin:

Aber das Exemplar kann noch so kunstfertig abgebalgt sein, sorgsam mit Watte ausgestopft, sein Gefieder vollständig erhalten und vorsichtig nachfrisiert: Das Wichtigste an ihm ist sein Etikett. Der Artname natürlich, Fundort und -datum, dazu der Finder selbst, Angaben zu Größe und Geschlecht, gegebenenfalls der Präparator und das bei der Präparation verwendete Gift – gehen diese Angaben verloren, wird selbst der prächtigste Balg vom Forschungsexemplar zu einem bloßen Dekorationsgegenstand. »Also gibt der Vogel nicht nur Auskunft über sich und seine Artgenossen, sondern verrät zusätzlich etwas über die Menschen, die ihn entdeckt, abgebalgt und womöglich zuletzt lebend gesehen haben.« Wann immer ein Ornithologe auf einem Etikett den Namen GUSTAV KRAMER liest, wird er daran denken, daß dieser Kollege dem Sonnenkompaß der Vögel auf die Spur gekommen ist. Er wird sich ebenso daran erinnern, daß Kramer 1959 auf einer Bergtour in Südtalien tödlich verunglückt ist, als er versuchte, das Nest eines Felsentaubenpaares zu erklimmen. [...] »Beim Anblick der Bälge sehen Sie Menschen, die Sie kennen.« Oder die ich kannte. Freunde. [...] Jenseits der systematischen Ordnung war mit den Jahren unmerklich ein Geflecht ganz anderer Beziehungen entstanden. (99 f.)

Die Vogelbälge werden als Objekte in ein anderes Narrativ eingebunden: das der persönlichen Lebensgeschichten und Erinnerungen. Fast unmerklich leitet der Roman vom einen zum anderen über. Aus Hermann Funk, der eine wissenschaftlich-objektive Ordnung zunächst lediglich wieder- und weitergeben will, wird damit ein Erzähler, der innerhalb der ihm vorgegebenen Narrative die eigenen Geschichten erkennt und artikuliert. Dies betrifft an dieser Stelle wesentlich die Gemeinschaft der Ornithologen, in die Kaltenburg seinen Schüler Funk durch die »Einschwörung durch Augenschein« (139) initiiert, indem er mit ihm die Lebensorte verschiedener Ornithologen besichtigt. Diese Gemeinschaft erscheint als verschworener und heroisch konnotierter Männerbund, der sich dem Geschehen im politischen Außenraum beharrlich entzieht:

Überall wird beobachtet, überall wird gesammelt, zu jeder Zeit. Man könnte meinen, selbst unter schwierigsten Lebensbedingungen sei ein Ornithologe vor allem eins: jemand, der sich der Vogelwelt verschrieben hat. (97).²³

So sendet der deutsche Ornithologe Reinhold einem britischen Kriegsgefangenen Vogelringe, »obwohl Reinhold auf den Kriegsgegner nicht eben gut zu sprechen war« (99). Was zunächst wie eine utopische Verbrüderung wirkt, wird zu einer fragwürdigen Haltung als Kaltenburg selbst ohne jegliches Hinterfragen auch dem SS-Offizier und KZ-Aufseher Matzke die Arbeitsmittel für seine Forschung zukommen lässt, mit Hilfe derer er dem belastenden Lageralltag entfliehen kann.²⁴ Die scheinbar unschuldige Vogelwelt zeigt sich damit als von politischem Handeln und politischen Statements durchsetzt: So unterstützt Kaltenburg die nationalsozialistische Ideologie, Reinhold hingegen die Alliierten. Ebenso bemerkt Funk: »Überall erkannte ich neue Nachbarschaften.« (101).²⁵ und bezieht sich dabei auf die Vogelbälge der vermeintlichen Rivalen, Kaltenburg und Matzke, die nun nebeneinander liegen und ein Hinweis auf deren gemeinsame politische Einstellungen sind.²⁶ Eine scheinbar naturgegebene, objektive und selbstverständliche Beschreibung der Phänomene wird damit aufgehoben und mit ihr das eigene wissenschaftliche Sinngerüst ins Wanken gebracht. Die toten Vögel versammeln in sich verschiedene Le-

23 Vgl. dazu auch BANCE: 2011, 192.

24 Michael Eggers weist in seinem Aufsatz auf den Weblog »Birding Babylon« des US-Soldaten Jonathan Trouern-Trend hin, in dem dieser während seiner Stationierung im Irak und in Kuwait unmittelbar nach dem dortigen Krieg seine Vogelbeobachtungen dokumentiert. Dieser Blog wurde während der Arbeit an *Kaltenburg* veröffentlicht, und Marcel Beyer schrieb das Vorwort zur deutschen Ausgabe. Faszinierend und auffällig zugleich sei, so Eggers, »dass in den Notizen die tägliche Bedrohung, die verheerenden Folgen des Krieges und die politische Situation nur ganz am Rande erwähnt werden« (EGGERS: 2018, 148). Beyer bemerkt in seinem Vorwort, dass hierin deutlich werde, »dass für den Autor in der Auseinandersetzung mit der Natur eine existenzielle Notwendigkeit liegt.« Die kontinuierliche Naturbeobachtung werde »als zivilisatorischer Akt erkennbar, während ringsum die Grenze zwischen Zivilisation und Barbarei verwischt« (Beyer zitiert in ebd.). Mit Bezug auf den SS-Mann Matzke wird allerdings deutlich, dass eine solche Vogelbeobachtung äußerst ambivalent ist und ebenso als Flucht vor den politischen Zusammenhängen gesehen werden kann. So verbindet beide Texte laut Eggers, dass sie »das zentrale, vermeintlich apolitische Handlungselement der Vogelbeobachtung in einen politisch hochbrisanten Kontext stellen« (ebd., 149).

25 Auch Heumann schreibt: »Sammlungen stellen unmögliche und undenkbare Gleichzeitigkeiten her.« (HEUMANN: 2013, 22).

26 Kaltenburg erzählt Funk erst lange nach der gemeinsamen Zeit in Dresden davon, während eines der letzten Gespräche der beiden, das den Eindruck eines Geständnisses vermittelt (349 f.).

bensspuren und können somit auf verschiedene Aspekte hin lesbar gemacht werden. Sie sind auch als tote Wesen als Agenzien, deren Mehrdimensionalität ein eindeutiges Narrativ unterläuft und bisher Verborgenes darin zur Erscheinung bringt. Bewusst verknüpft der Roman hierbei durch die Balgsammlung ›Natur‹zusammenhang und Ornithologiegeschichte. Beide stellen dem Individuum Hermann Funk vorgängige und ihn übersteigende Zusammenhänge dar, in die er sich zunehmend mit seinem individuellen Blickwinkel einschreibt.²⁷ Zugleich ermöglicht gerade die Annäherung Katharina Fischers ›durch den Vogel‹ dem traumatisierten Funk, aus seiner Perspektive und Sinnwelt heraus zu sprechen und damit überhaupt eine Sprache für bisher Unsagbares zu finden.²⁸ Seine Erzählung ist eine Loslösung von seinem Mentor Kaltenburg, aus dessen ›Natur‹kontext sich Funk befreit. Gleichzeitig bleibt er diesem jedoch sehr eng verbunden.

Für Funk, der als Kriegswaise in Dresden lebt, wird das Institut Kaltenburgs in der Nachkriegszeit zu einer Zuflucht vor der rauen Wirklichkeit, Kaltenburg selbst zu einer Art Vaterfigur.²⁹ Auffällig ist allerdings, dass Funk weniger als Sohn Kaltenburgs erscheint, sondern sich vor allem unter dessen ›Tiere‹ einreicht. So betont Funk an einer Stelle, dass Kaltenburg sich in seinem Zusammensein mit den ›Tieren‹ oft durch andere ›Menschen‹ gestört gefühlt habe, nie aber durch Funk selbst (142). An anderer Stelle bemerkt Kaltenburg: »›Mein Gott, was habe ich mir da für ein Pantoffeltierchen ausgesucht.« (190). Im Umfeld Kaltenburgs wird Funk als ›Tier‹ lesbar, das ebenso wie seine ›Hausgenossen‹ von Kaltenburg abhängig und ihm unterlegen ist. Diese Bindung an Kaltenburg entsteht offenbar bereits in Funks Kindheit, in der der expressive Kaltenburg

27 Die Sammlung entspringt gerade keinen individuellen Vorlieben, sondern spiegelt als Naturalienkabinett etwas Allgemeineres wider. Hier ließen sich Bezüge herstellen zu anderen Naturaliensammlungen in der Literatur, insbesondere zu Sebalds *Austerlitz*. Vgl. dazu ausführlich HOORN: 2015, 77 ff., und auch BANKI: 2015, 193 ff. und 202 ff.

28 So dienen auch die Ausflüge mit Kaltenburg zugleich der Ablenkung des traumatisierten Kindes, was auf die Schutzfunktion der Ornithologie für Funk verweist. Er scheint sich durchaus widerstrebend in den Erinnerungsprozess zu begeben, der für ihn auch schmerzhaft ist. Katharina Fischer wird somit zur Figur, die im Trüben ›fischt‹ und die Erinnerungen mit Funk gemeinsam ans Tageslicht bringt. Vgl. dazu auch BODENBURG: 2012, 271.

29 Dies zeigt sich unter anderem darin, dass Kaltenburg immer wieder mit dem eigenen Vater verglichen wird und beide Figuren auch ineinandergeblendet werden, indem Funk beispielsweise das Gefühl hat, im Arbeitszimmer seines Vaters zu stehen, wenn er in Kaltenburgs Arbeitszimmer steht (120 ff.).

Funks eigenen Vater, einen zurückhaltenden Botaniker, gnadenlos austicht. Die Liebe zu Kaltenburg, der anders als der Vater nationalsozialistische Ideologien vertritt, erscheint Funk im Nachhinein als eine kindliche Verblendung, als blinde Faszination, die Wesentliches übersieht. Sie wird jedoch auch sichtbar als ›Prägung‹, die das verletzte Kind bewusst an sich bindet und ausnutzt.³⁰ Erinnert wird damit an Kaltenburgs Vorbild, Konrad Lorenz, der das Phänomen der Nachfolgeprägung anhand von Gänsen in den 30er-Jahren untersuchte.³¹ Analog dazu ist es Kaltenburg selbst, der Funk die Rolle als Schüler und Zeuge seines Lebens zugeordnet hat:

Das jeden Widerspruch verbietende, nein, das aus einer Welt, in der ein Widerspruch gegen Kaltenburgsätze überhaupt nicht existiert, zu mir herüber gerufene: »Du wirst mein Schüler sein.« Und irgendwann, aus der Verzweiflung heraus, halb Selbstaufgabe, halb Forderung mir gegenüber: »Dann kannst du dich immer an mich erinnern.« [...] Wie klar und vorbestimmt er sein Leben – und, in bester Absicht, auch das Leben anderer – vor sich sah, in die Zukunft hinein: die Welt, wie Ludwig Kaltenburg sie geschaffen hat. (192)

Die »Kaltenburgsätze«, die sich stets auf scheinbar naturgegebene Ordnungen beziehen, werden hier auf Funk übertragen, dessen Lebensinhalt und Funktion damit festgelegt wird. So bemerkt auch Aleida Assmann:

He does not form his own projects. Instead he becomes the product of an overpowering mentor whose scientific life project he shares.³² [...] Funk lacks vitality, a sense of self and strong desires; he is largely defined by others.³³

Funk erscheint damit als ›Mensch‹, der die Verhaltenstheorien von Kaltenburgs Vorbild, Konrad Lorenz, illustriert: Wie dessen ›Tiere‹ ist er auf Kaltenburg geprägt und in seine ›Natur‹welt eingebunden, in der er nur instinktiv und ohne eigene Dynamik reagiert.³⁴ Erst das Erzählen ermöglicht es ihm, sich aus diesem Zusammenhang zu lösen, was sich im Verhältnis zu Kaltenburgs Dohlen zeigt. Zunächst erscheint Funk als Teil dieser Dohlenschar. Er bemerkt:

³⁰ Vgl. dazu auch ausführlicher weiter unten.

³¹ Vgl. dazu ausführlicher TASCHWER u. FÖGER: 2003, 70 ff.

³² ASSMANN: 2011a, 205.

³³ Ebd., 209.

³⁴ Vgl. dazu ausführlich TASCHWER u. FÖGER: 2003, 53 ff.

»Jedesmal, wenn ich eine Dohle sehe, faszinieren mich von neuem ihre weißen Augen. Man meint unwillkürlich, die Dohle nehme einen sehr genau in den Blick, ja, sie habe die Fähigkeit, einen Menschen zu durchschauen.« (129)

Wie der Blick der Dohlen auf den ›Menschen‹ gerichtet ist, ruht auch jener Funks auf dem Professor und wie die Perspektive der ›Tiere‹ bleibt die seine zunächst zurückgenommen und stumm.³⁵ Ebenso wie diese schützt Funk Kaltenburg unbewusst, indem er ihn gegen die Außenwelt abschirmt. So setzt Kaltenburg ihn als Spion ins Publikum seiner Vorträge, um ihn jede Bewegung beobachten zu lassen und seinen ›Ziehvater‹, wie es auch die Dohlen tun, zu warnen (146). Allerdings überlebt Funk die Dohlen, die Kaltenburg ihm, nachdem sie vergiftet worden sind, vertrauensvoll übergibt:

»Nimm du sie. Nimm sie alle mit und mach schöne Bälge aus ihnen. Dann kannst du dich, wenn ich einmal nicht mehr da bin, immer an unsere gemeinsame Zeit in dieser Stadt erinnern.« (117)³⁶

Es ist dieser Prozess der Erinnerung, der sich in der Begegnung mit Katharina Fischer aktualisiert, allerdings nicht im Sinne Kaltenburgs, denn die Dohlen lassen nicht einfach die lebendige Welt des Instituts für Funk wieder aufleben (112 ff.), vielmehr wird diese im Rückblick fragwürdig. Die ›Prägung‹ auf Kaltenburg wird im Laufe der Gespräche immer mehr als ›Aufprägung‹, als ›Auftrag‹ erkenntlich, der sich hinterfragen und auflösen lässt. Funk kann sich selbst artikulieren und damit ein eigenes intentionales Handeln innerhalb Kaltenburgs Kosmos für sich reklamieren:

Woher allerdings Ludwig Kaltenburg das Material seiner Fallbeispiele bezieht, lässt er offen, nennt weder schriftliche noch mündliche Quellen. [...] Das gilt auch für eine Dresdner Episode aus den Februartagen des Jahres 1945, als ein »guter Bekannter« oder, wie es an anderer Stelle heißt, ein »Schüler« Kaltenburgs über mehrere Stunden hinweg an einer aus dem Zoo entlaufenen Horde Affen ein für Tiere äußerst ungewöhnliches Verhalten beobachtet haben will

35 Vgl. dazu auch PREIS: 2011, 307.

36 Bezeichnend ist, dass es Kaltenburg selbst ist, der Funk im Abbalgen der Vögel unterwiesen hat (258 ff.). Parallel zu diesem Ereignis findet im Großen Garten eine Jagd statt, was in doppelter Weise interpretiert werden kann: Zum einen entzieht sich Kaltenburg hier, wie auch an anderen Stellen, dem gesellschaftlichen Geschehen, indem er zu Funks Entsetzen nicht einschreitet, sondern sich lieber den ›Tieren‹ widmet. Zum anderen erscheint die Jagd als symbolische Vorabschattung der ›Jagd‹ auf Kaltenburg selbst. Kaltenburg weiß, dass dieser auch seine eigenen freien ›Tiere‹ zum Opfer fallen werden, welche dann möglicherweise als ausgestopfte Trophäen bei ihren Fängern enden: »Ihr Stolz, wenn sie Besucher durchs Jagdzimmer führen, wenn vielleicht sogar jemand fragt: Ist das ein ausgestopfter Kaltenburg?« (261).

[...] wie Kaltenburg berichtet, ohne zu sagen, wer ihm diese Szene beschrieben hat. *Ich* [meine Hervorhebung, D.L.].« (15 f.)

Hammermeister erkennt in diesem Ich-Sagen einen

beinah verschämten Akt der Selbstermächtigung, wenn er [Funk, D.L.] sich von einem namenlosen Zeugen historischer Ereignisse zum Subjekt seiner Erinnerung aufschwingt. Er schleicht sich quasi durch die Hintertür in die eigene Lebenserzählung, von der er weiß, dass sie ihm nur eine Nebenrolle zugestanden hat.³⁷

Fromholzer bemerkt, dass sich im Prozess des Erinnerns Funks eine Selbstwahrnehmung zeigt, »in der sich ein ›Ich‹ als ethisch reflektierende Person erkennt.«³⁸ Aus dem stummen Zeugen wird damit ein lebendiger Erzähler, ein menschliches Subjekt, das die Vergangenheit für sich neu erinnert.

Aus dieser Entwicklung lassen sich auch Rückschlüsse ziehen im Hinblick auf die Anthropologie, die der Roman implizit vertritt. Funk widerlegt hier eine zentrale These Kaltenburgs, nämlich, dass es sich verbiete, »zwischen Mensch und Tier zu polarisieren, wenn wir vom Erinnerungsvermögen sprechen« (151). Dem ›Tier‹ wird damit ein ähnliches Bewusstsein zugeschrieben wie dem ›Menschen‹, so erweisen sich auch ›Tiere‹, insbesondere die Dohlen, als lernfähig und können Verhaltensweisen ihrer Eltern übernehmen. Ausgeblendet wird dabei von Kaltenburg allerdings die Rolle der Sprache, die dem ›Menschen‹ nicht nur ein stummes Bezeugen und eine Weitergabe der Tradition ermöglicht, sondern auch deren Reflexion und Variation und die damit das Erzählen eigener Geschichten erlaubt. Auch Georgopoulou bemerkt, dass im Roman die Fähigkeit des Menschen zur Selbsterkenntnis als herausragendes Kriterium des Unterschiedes zum Tier bestimmt wird.³⁹ Welzer führt aus,

daß die entscheidenden Bedingungen menschlichen Lebens – jene, die uns von den Tieren unterscheiden – Bewusstsein und autobiographisches Gedächtnis sind, und die bilden sich in Kommunikation.⁴⁰

Zwar seien auch Primaten in der Lage, auf einen Komplex erlernten Wissens zurückzugreifen, sie können sich dieses Wissen aber nicht bewusst vergegenwärtigen, also reflektieren, dass sie sich erinnern. Sowohl das

³⁷ HAMMERMEISTER: 2014, 238.

³⁸ FROMHOLZER: 2011, 344.

³⁹ Vgl. GEORGOPOULOU: 2015, 239.

⁴⁰ WELZER: 2005, 9. Vgl. auch ebd., 25, 30, 91 ff., 186.

episodische wie auch das autobiographische Gedächtnis beruhen auf der Sprachfähigkeit des Menschen. Beide setzen das

Beherrschen der repräsentationalen Dimension von Sprache voraus, die notwendig ist, um Motive, Absichten und Zusammenhänge in der Welt [...] jenseits der jeweils vorliegenden konkreten Situation deuten und verstehen zu können.⁴¹

Anders als die animalische ›Lernfähigkeit‹ ist das menschliche Erinnern mit bewusster Sinnbildung, die sich über die konkrete Situation erhebt, verknüpft. Erst dieser Prozess ermöglicht die Ausbildung einer eigenen Identität. Pauen bemerkt, dass das Selbstbewusstsein das autobiographische Gedächtnis voraussetzt, die Erinnerung an Situationen, in denen die eigenen Emotionen von denen anderer abweichen. Die Erkenntnis eigener Präferenzen sei Voraussetzung für die Willensfreiheit und um Konsequenzen des eigenen Handelns abzuschätzen. Es garantiere die selbstbezogene Verarbeitung von Erfahrungen.⁴² Auffällig ist hier eine Bemerkung Funks angesichts der Begegnung mit Katharina Fischer:

»Wo bleiben sie, die Regungen eines alten Mannes, die mich doch eigentlich überkommen sollten, [...] wo das greisenhafte Imponiergehabe, das ich in Gegenwart einer Frau an den Tag legen müsste, die kaum halb so alt ist wie ich.«
(19)

Funk scheint regelrecht verwundert, dass er auf die Schlüsselreize der Dolmetscherin nicht einfach instinktiv reagiert, wie es Kaltenburgs Theorien nahelegen würden. Er befreit sich nicht nur aus der Umgebung, die Kaltenburg für ihn geschaffen hat, sondern auch von den Bildern, mit denen dieser sein Leben fasst und beschreibt.⁴³ Erst das abstrahierende menschliche Bewusstsein und Erinnerungsvermögen, das sich nicht unmittelbar auf die Umgebung und Gegenwart, sondern primär auf sich und die eigene Geschichte bezieht, ermöglicht es ›Menschen‹ somit, sich von ihren Instinkten und unmittelbaren Handlungsvorgaben zu befreien und auch als moralisch-ethische Wesen zu etablieren. Deutlich zeigt sich in

⁴¹ Ebd., 92. Vgl. auch ebd, 100.

⁴² Vgl. PAUEN: 2006, 173 ff.

⁴³ Aumüller bemerkt, dass diese Stelle zeige, dass Funk schon von Anfang an zur Selbstbeobachtung fähig sei, indem er sein Verhalten bei der Begegnung mit Katharina Fischer reflektiert. Vgl. AUMÜLLER: 2018, 184 f. Diese Selbstbeobachtung findet jedoch noch ganz in den Narrativen und Denkraum von Ludwig Kaltenburg statt, aus denen sich Funk erst im Laufe des Erzählens löst und damit ein eigenständig reflektierendes Subjekt wird.

Bezug auf Funk ein Prozess der Bewusstwerdung im Laufe des Romans: Den vermeintlichen ›Natur‹zusammenhang erkennt er als kulturelles Konstrukt, als subjektive und spezifische Ansicht, die ihm selbst eine bestimmte Rolle zuschreibt. Indem dies offenbar wird, ist es möglich, eben diesen Sinnzusammenhang zu hinterfragen, zu reflektieren, zu transformieren und damit auch zu überschreiten. Zugleich hat dies Konsequenzen für die Möglichkeit, Mensch-Tier-Verhältnisse neu zu denken, wie es beispielsweise innerhalb der Animal Studies anstreben. Es scheint durchaus sinnvoll, die Interaktion, in der ›Mensch‹ und ›Tier‹ sich gegenseitig hervorbringen, neu zu betrachten, indem die ›Tiere‹ als »Lebewesen mit eigenen Interessen, Standpunkten und Empfindungen gesehen und anerkannt«⁴⁴ werden. Zugleich bleibt eine Hierarchie allerdings insofern erhalten, als ›Tiere‹ nicht in gleichem Maße über Sprache und damit über Selbstreflexion verfügen wie menschliche Wesen, zumindest nach bisherigem Forschungsstand. Dies bedeutet zweierlei: Zum einen können sich Tiere nicht selbst innerhalb der menschlichen Sinnbildungen sprachlich artikulieren und werden somit immer als Zeichen innerhalb menschlicher Ordnungssysteme gedeutet. Roland Borgards unterscheidet in Bezug auf literarische Texte zwischen semiotischen Tieren, »die in Texten ausschließlich als Zeichen, als Träger von Bedeutungen erscheinen« und diegetischen Tieren, »die auch als Lebewesen, als fassbare Elemente der erzählten Welt auftauchen. [...] Semiotische Tiere bedeuten; diegetische Tiere leben.«⁴⁵ Beide ›Arten‹ von ›Tieren‹ sind aber Teile der Erzählung und erscheinen in einem menschlich perspektivierten Sinnkontext. So bemerkt Borgards weiter, dass Tiere immer Lebewesen und Zeichen zugleich seien, »in der Welt wie in der Literatur.«⁴⁶ Als zweiter Aspekt scheint eine besondere Verantwortlichkeit von ›Menschen‹ für ihr Handeln und auch ihr Erzählen auf, da ›Menschen‹ sich anders als ›Tiere‹ ethisch verantworten müssen. Dabei wird allerdings im Roman die Problematik solcher Prozesse aufgezeigt, da eine kategorische Trennung zwischen dem Animalischen und dem Menschlichen, ein vom Animalischen ›ungetrübtes‹ Selbstbewusstsein und die völlige Beherrschung der eigenen animalischen Anteile nicht möglich sind. ›Menschen‹ zeigen sich nicht mehr als losgelöste selbstbewusste, moralisch-ethische Subjekte.

44 KOMPATSCHER, SPANNRING u. SCHACHINGER: 2017, 25.

45 BORGARDS: 2012, 89.

46 Ebd., 105.

Vielmehr bleiben sie immer auf den dunklen und unbewussten Untergrund der eigenen Animalität bezogen, die damit auch als eigendynamische und lebendige Größe in der Identitätskonstitution des ›Menschen‹ aufscheint. Auch dies lässt sich anhand der Figur Hermann Funks verdeutlichen.

5.1.2. Drei Vogelszenen – Schuld und Trauma

Im Erinnerungsprozess selbst wird sichtbar, dass Funk die eigene Identität und Geschichte nicht einfach erzählen kann, sondern dieser Prozess das Sagen und Verschweigen gleichermaßen in sich einschließt. Assmann vergleicht den »zerstreuten« Erinnerungsprozess Funks mit dem zu Beginn des Romans geschilderten Abstieg der »Kamindohle zu ihrem in völliger Dunkelheit liegenden Nest« (9), der ebenfalls turbulent wirkt. Sie schreibt:

This image resonates with literary topoi, such as the mystic descent into the netherworld. [...] [It] is not only a superb opening image for this memory novel but also a suggestive emblem for the narrator's careful, tentative and painful search for himself.⁴⁷

Das Erinnern beinhaltet eine Konfrontation mit den Schattenseiten des Menschlichen, dem dunklen und verborgenen Anderen, der eigenen Aggression und Gewalt, die sich in die Ordnung der ›vernünftigen‹ Erzählung, in die menschlichen Symbolwelten, nicht einfach integrieren lassen. Deutlich wird dies anhand einer Vogelepisode, die Funk als Kind erlebt. Während der kleine Junge allein im Salon spielt, verfängt sich ein Vogel im Vorhang des Wohnzimmers, der dem Kind als zutiefst unheimliches Wesen erscheint (35). Die Panik des ›Tiers‹ überträgt sich auf das Kind und umgekehrt. Während das Kind in Funks Erinnerung völlig verängstigt in einer Ecke gefunden wird und eingenässt hat, liegt der Vogel tot auf dem Boden. Die Spuren eines Kampfes und Sätze der Mutter lassen darauf schließen, dass Funk den Vogel, willentlich oder instinktiv im Affekt, umgebracht hat (38). Erstmals klingt hier der Topos der ›Todesatmosphäre« im Kaltenburgschen Sinne an, in der ›Mensch‹ und ›Tier‹ einander gleich werden, da der ›Mensch‹ eine besinnungslose Furcht empfindet, die ihn mit allen Mitteln um das eigene Überleben kämpfen lässt.⁴⁸ So äußert Kaltenburg gegenüber Funk,

⁴⁷ ASSMANN: 2011a, 217 f. Vgl. auch HAMMERMEISTER: 2014, 242.

⁴⁸ Darauf werde ich im Zusammenhang mit Kaltenburg noch einmal zurückkommen.

daß jedes Kind zunächst eine scharfe Trennung vornimmt, hier die Tiere, dort die Menschen, zwei Welten, die auf geheime, noch kaum erkennbare Weise miteinander verflochten scheinen, als gebe es irgendwo zu entdeckende Schlupflöcher, durch die man von der einen in die andere hinüberwechseln kann. Nur daß die meisten Menschen [...] sich später nicht mehr an jene Zeit erinnern können, da sie die Menschen wie die Tiere halb neugierig, halb ängstlich betrachteten, als sei noch lange nicht entschieden, in welcher der beiden Sphären man sich einmal einrichten wird. (379)⁴⁹

Das Kind etabliert sich hier in der menschlichen Sphäre, indem es den eigentlich harmlosen Vogel als Gegner begreift und tötet. Allerdings bleibt die Rolle des Kindes in diesem Zusammenhang diffus⁵⁰, ebenso wie die Schuld, die es in der Folge empfindet: »Als hätte ich zum Aussterben des Mauerseglers beigetragen. [...] Als hätte ich das letzte lebende Exemplar auf dem Gewissen.« (41). Das Entsetzen der Erwachsenen könnte sich, so der ›Mord‹ tatsächlich geschehen ist, auf die Aggression des vormals als unschuldig gedachten Kindes beziehen. Es könnte aber auch eine gefühlte und lediglich erinnerte ›Wirklichkeit‹ sein, falls es sich bei der Tötung des Vogels um eine Projektion des Kindes handelt, das sich hier seines Menschseins und der damit verbundenen Möglichkeiten bewusst wird. Die Szene erscheint als archaisches Moment der ›Mensch‹- und Bewusstwerdung, der Einführung in die Kultur – ein Moment, das zugleich eine Art Urschuld in sich trägt: Das Kind muss sich vom ›Natur‹-zusammenhang distanzieren, um eine Identität als ›Mensch‹ zu entwickeln, zugleich erscheint dessen Unterwerfung und Objektivierung jedoch als gewaltvoller und damit fragwürdiger Akt. Noch wichtiger erscheint allerdings, dass Funk hier unbewusst die Verteidigungsstrategie seines späteren Mentors Kaltenburg antizipiert: Das Töten wird legitimiert im Dienste der Wissenschaft, es dient der Entschleierung und dem Verständnis der ›Natur‹. So macht das Kind hier seine erste wissenschaftliche Entdeckung: Der Mauer-

49 Offensichtlich greift Kaltenburg hier Überlegungen auf, die sich sehr ähnlich auch bei Freud finden: »Freud implicitly evokes our animal heritage when he notes that children have not yet learned to estrange themselves from the rest of the animal kingdom, a distinction he believes comes later in the development of the human individual. [...] Freud's vision of the human individual includes the struggle to transcend one's animality, which is understood to reside in the unconscious, in childhood, and in the death drive and libido.« (ROHMAN: 2009, 6 f.).

50 So bemerkt auch Hannelore Mundt, Funk erscheine hier als »a terrified child in Posen who cannot recall whether or not he killed a panicked bird that is trapped in his parents' living room with his own hands« (MUNDT: 2013, 332). Vgl. zu der gleichen Szene auch GEORGOPOULOU: 2012, 128.

segler, der dem Aberglauben nach direkt vom Mond kommt und den Boden nie berührt, dessen Name, *apus apus*, davon zeugt, dass er keine Füße hat, hat »Beine wie sie jeder Vogel hat. Und damit war er alles andere als ein geheimnisvolles, mit wunderbaren Kräften versehenes Fabelwesen.« (40). Sowohl die Einordnung und Benennung des Vogels als Mauersegler werden für Funk später zwar fragwürdig, zunächst tragen sie aber dazu bei, das Unheimliche des ›Tiers‹, die Fremdheit des Vogels verschwinden zu lassen.⁵¹ Zugleich wird damit aber auch das Schuldigwerden beider Figuren miteinander verknüpft, weil Funk im Zusammenhang mit dem Vogel mord sein Kindermädchen Maria, das ihn auf seinen ausdrücklichen Wunsch hin allein gelassen hat, nicht gegenüber seinen Eltern verteidigt. Da der Text andeutet, dass Maria Jüdin ist und durch ihre Stellung bei den Eltern einen gewissen Schutz genießt, ist dieses Schweigen Funks für sie tatsächlich lebensgefährlich.⁵² Die nachvollziehbare Selbstbehauptung gegenüber dem ›Tier‹ aus der Furcht heraus wird damit fließend überführt in ein Schweigen aus Angst, die den anderen verrät, um das eigene Selbst zu schützen.⁵³ Das Kind wird sich dessen dank seiner beginnenden Reflexionsfähigkeit bewusst, ohne dieser Verantwortung schon wirklich gerecht werden zu können. Es zeigt sich als noch eng eingebunden in seine Umgebungen und die Vorgaben, innerhalb derer es das eigene Selbst zu entdecken beginnt, ohne dieses schon wirklich artikulieren und steuern zu können. Symbolisch steht dies durch die Verbindung mit dem Holocaust auch für die diffuse Schuld einer nachgeborenen Ge-

51 Vgl. dazu auch FROMHOLZER, PREIS u. WISIOREK: 2011, 279.

52 Vgl. hierzu die Vermutung von GEISENHANSLÜKE: 2012a, 294. Funk hat nach der Voagepisode das Gefühl, sich an etwas ›Reinem‹ vergriffen zu haben, was sich sowohl auf den ›Natur‹zusammenhang als auch auf das Kindermädchen beziehen lässt. Maria wird von Funk als das Reine, Unschuldige, Schöne und Überirdische geschildert. Ihr Haar glänzt in seiner Erinnerung im Licht, was an einen Heiligenschein erinnert, worauf ja auch ihr Name hinweist. Vgl. dazu 41 und 91. Interessant wäre es, noch einmal der Geschlechterkonstellation nachzugehen und der Gegenüberstellung von Maria und Kaltenburg. Erstere erscheint hier als die mütterliche und heilige Figur, die sich durch den Bezug zum Mauersegler implizit mit der ›Natur‹ assoziieren lässt, Letzterer als Bösewicht, der sich daran vergreift und diese vereinnahmt, sie sogar bedroht. Dieses komplexe Geflecht ist allerdings auch der kindlichen Wahrnehmung geschuldet.

53 So bemerkt auch Körner, dass es die Angst, schuldig zu werden, also die moralische Urteilsfähigkeit, ist, die den Menschen endgültig aus der Gemeinschaft mit den Tieren herauskatapultiert. Eben diese verneint aber Kaltenburg, so dass er in einer Gemeinschaft mit den ›Tieren‹ bleibt, wie ich weiter unten noch zeigen werde. Vgl. KÖRNER: 2017, 75 ff.

neration, die an der Schuld der Väter ›partizipiert‹, ohne diese Zeit tatsächlich erlebt zu haben oder etwas daran ändern zu können.⁵⁴

Anders stellt sich dies allerdings in Bezug auf einen zweiten Vogel­mord Funks dar, der möglicherweise bewusst verschleiert wird: den Mord an Kaltenburgs Dohlen. Die Indizien in Funks eigenem Erzählen bleiben zwar vage. So vermutet Funk selbst, das Eberhard Matzke für den Tod der Dohlen verantwortlich sein könnte, der als Mitarbeiter vom Professor gedemütigt und nicht beachtet wird, dann aber eine steile politische Karriere macht und sich an ihm rächt.⁵⁵ Auffällig sind die Parallelen zwischen Matzke und Funk: So wird auch Letzterer in öffentlichen Zusammenhängen von Kaltenburg verleugnet, das vertrauensvolle Verhältnis sorgsam verborgen, weil es auf die Zeit des Professors in Posen und damit seine Verstrickung in den Nationalsozialismus verweist. Daneben erscheinen sowohl Funk als auch Matzke als eher passive und schläfrige Figuren, die sich im Umkreis Kaltenburgs aufhalten.⁵⁶ Ebenso ist Funk der Bote, den Kaltenburg mit einem Versöhnungsangebot zu Matzke schickt. Was dort besprochen wird, bleibt letztlich unklar, erwähnt wird jedoch, dass Funk auf dem Rückweg – aus Versehen oder bewusst – gegenüber dem Chauffeur ein Versteckspiel des Professors mit den Dohlen erwähnt, diesen also in das intime Zusammenspiel zwischen beiden einweiht und damit die verletzte Stelle sowohl der Dohlen als auch des Professors offenbart. Auch hier scheint Funk in einem halb­bewussten Zustand zu sein, indem er im Traum die Dohlenrufe hört, von denen er sich

54 Auch Uecker weist auf diese Thematik von kindlicher Unschuld im Zusammenhang mit dem Holocaust hin, die von einiger Sprengkraft sei. Das Kind wird als unschuldig gedacht, weil es sich noch nicht im Bereich der Politik bewegt und das ausreichende Wissen von der Welt, moralische Urteilsfähigkeit und personale Unabhängigkeit von den Eltern fehlen, aber letztlich ist es doch in den kulturellen Kontext eingebunden, wie auch literarische Reflexionen über Kindheit und Jugend im Nationalsozialismus zeigen. Vgl. UECKER: 2006, 57 f. So gibt es im Roman eine Stelle, an der Funk den Antisemitismus halb unbewusst übernimmt (28 f.).

55 Die Figur von Eberhard Matzke als Kaltenburgs Gegenspieler spielt im Roman durchaus eine wichtige Rolle. Matzke ist zunächst eine unscheinbare Figur am Zoologischen Institut in Leipzig, die später alles daransetzt, um Kaltenburg zu dekonstruieren. Erst nach und nach kommt Matzkes Vergangenheit als KZ-Aufseher ans Licht. Marcel Beyer spricht in einem Interview von zwei Vorbildern für Matzke – Günther Niethammer, der Ornithologe und KZ-Aufseher war, und Heinrich Dathe, Leiter des Berliner Tierparks in der DDR und NSDAP-Mitglied. Vgl. dazu ausführlich FROMHOLZER, PREIS u. WISIOREK: 2011, 288 f.

56 Vgl. 301 f.

nicht sicher ist, ob sie von ihm selbst oder dem Chauffeur stammen.⁵⁷ Wer Kaltenburgs Dohlenkolonie vergiftet hat, bleibt zwar ein Rätsel, aber: »Ich [Funk, D.L.] gehe davon aus, daß sich die Dohlen Ludwig Kaltenburgs von jemandem haben täuschen lassen, der sich täglich in ihrer Nähe bewegte.« (382). Eberhard Matzke erscheint hier, wie für Kaltenburg selbst, möglicherweise als »Ausweichobjekt« (331)⁵⁸ Funks, das dazu beiträgt, die eigentlichen Verhältnisse im Dunkeln zu belassen. Das wichtigste Indiz ist der Geruch der Dohlen, der an Funks Händen haften bleibt:

Nimmt man, nachdem man auch diese Note eingeordnet hat, den Balg nicht von der Nase, kommt es einem mehr und mehr so vor, als hätte man ein Pulver auf der Zunge, das sich einfach nicht mit Speichel vermischen läßt. Eine Spur von verbranntem Teer, wenn man ihn zwischen den Fingern zerreibt. Aber nicht nach kalter Asche. Nein, kalte Asche, das wäre mir nicht gut bekommen. [...] Den Geruch dieser Vögel bekommt man nicht mehr von den Fingern. Man wäscht sich minutenlang die Hände, Seife und Desinfektionsmittel und Sand, man kann die Fingerkuppen schrubben bis aufs Blut: Es nützt nichts, noch die kleinste Spur entfaltet sich zu einer ungeheuren Geruchserinnerung. Zu Lebzeiten darf man die Dohle nicht berühren, wenn Artgenossen in der Nähe sind – unweigerlich werden die darin eine Attacke sehen. (107 ff.)

Das Händewaschen taucht als Motiv im Roman auf, wenn es um schuldhaftes Handeln geht (360).⁵⁹ In Bezug auf Kaltenburg wird immer wieder auf dessen Handschuhe verwiesen, die im übertragenen Sinne für ein Verwischen der Spuren des eigenen Handelns und der eigenen Täterschaft stehen (71 ff. und 180). Dass Funk den Geruch der Dohlen nicht los wird, kann hier erneut auf den Erinnerungsauftrag Kaltenburgs verweisen, der Funk selbst mehrmals auf den Kopf zusagt, dass er ihn so leicht nicht loswerde (123 f.), aber auch darauf, dass Funk sich schon früher und wesentlich radikaler von seinem Mentor befreit hat: durch einen bewussten Verrat, der möglicherweise auch getrieben von »niederen« Instinkten wie Hass, Eifersucht⁶⁰ und Wut ist, die aber hingenommen und anschlie-

57 Vgl. 384 f. Auch Georgopoulou sieht zumindest eine teilweise Mitschuld Funks, indem er dem Chauffeur von den Gewohnheiten der Vögel erzählt. Vgl. GEORGOPOULOU: 2012, 154.

58 Angesprochen sind damit natürlich auch psychoanalytische Theorien zur Vergangenheits- und Lebensbewältigung, denen ich allerdings nicht weiter nachgehen kann.

59 Vgl. auch PREIS: 2011, 316.

60 So bemerkt Funk an einer Stelle: »Um niemanden, das heißt: um keines seiner anderen Tiere habe ich Kaltenburg so besorgt erlebt wie um die Dohlen.« (108). Dies kann möglicherweise als Hinweis gelesen werden, dass Funk sich vernachlässigt fühlt, zu-

ßend ausgeblendet und verschwiegen werden. Funk bleibt dabei, möglicherweise in einer Selbsttäuschung, eingebunden in den Kaltenburg'schen Kosmos: Er muss und kann sich weder von einem animalisch-unbewussten Dasein noch von seinem Mentor in einem selbstbewussten Akt lösen und Stellung beziehen. In diesem Zusammenhang werden die Sammlung und die wissenschaftliche Welt für Funk als Zufluchtort sichtbar, an dem er sich im Schweigen vielleicht auch vor der eigenen Vergangenheit und Verantwortung schützt und diese, gewollt oder ungewollt, verdrängt, was die Strategien der Ornithologen und insbesondere Kaltenburgs fortführt. Der Umgang mit der eigenen Schuld, mit dem, was sich dem rationalen und bewussten Handeln entzieht, dem unbeherrschbaren Anderen, für das das Animalische hier steht, erweist sich somit als komplexes Phänomen. ›Menschen‹ bewegen sich in einem Zwischenreich zwischen dem Animalischen und dem Humanen, dem Bewussten und dem Unbewussten, ihrem Instinkt und dem gewollten Handeln. In diesem Zwischenreich müssen sie sich immer wieder neu positionieren. Sie können nicht mehr durch positivistische Bilder wie jene der Aufklärung bestimmt werden.⁶¹ Die eigenen Schatten, Dunkelheiten und Ängste, vor allem die Angst vor dem eigenen Untergang, auch im übertragenen Sinne, indem sich das Ich als Schuldiges erkennen muss, lassen sich nicht abschließend beherrschen und in die helle Welt des Bewusstseins integrieren. Funks Rolle als Erzähler bleibt daher ambivalent. Georgopoulou spricht von einem Parlieren Funks, das dem der Freunde von Klara entspricht: »Niemals stellt er die Frage nach der politischen Schuld anderer oder seiner selbst.« Vielmehr verfolge er einen

gleich ist es aber auch möglich, dass er sich hier explizit von der Kaltenburg umgebenden Tierwelt ausnimmt.

61 So geht auch Beyer eher von einer Suche aus. Seine Erzählerfiguren seien auf der Suche nach dem Inhalt eines Bekenntnisses, sie gingen der Frage nach: »Was tue ich, oder: Was habe ich getan?«. Wenn der Inhalt des Bekenntnisses von vornherein klar wäre, dann gäbe es, so Beyer, keine Erzählung (Interview mit Marcel Beyer in FROMHOLZER, PREIS u. WISIOREK: 2011, 268). Funk sei eine Figur, die ihre Fragen an sich selbst im Zusammenspiel mit Katharina Fischer erörtert. Vgl. ebd., 269. Hammermeister sieht ihn daher auch nur als unzuverlässigen Erinnerer, nicht als unzuverlässigen Erzähler. Vgl. HAMMERMEISTER: 2014, 243 und 255. Ausführlich diskutiert dies auch Aumüller, vgl. AUMÜLLER: 2018, 172 ff., der bemerkt, dass Funk die Unsicherheit seiner Erinnerung selbst ausstelle. Auch Assmann sieht die gebrochene Erinnerung im Zusammenhang mit dem Erinnerungsprozess selbst, der zwischen Erinnern und Vergessen, Wissen und Nichtwissen schwankt (ASSMANN: 2011a, 216).

Gestus des unbeteiligten Beobachters, der sich keiner Schuld bewusst ist. [...] Dabei bleibt die – letztendlich an den Rezipienten gerichtete – Frage im Raum stehen, ob diese Erinnerungen wirklich so unschuldig sind, wie sie scheinen. [...] Gibt es unschuldige Erinnerungen aus einer schuldbeladenen Zeit?⁶²

Assman sieht Funk als »distracted witness«, der nicht an Politik interessiert ist, der das ornithologische Wissen seines Mentors aufgesogen hat, aber sich in Bezug auf das autobiographische Gedächtnis als zerstreut, unvollständig und unzuverlässig erweist.⁶³

Zugleich macht der Roman jedoch darauf aufmerksam, dass das Schweigen auch heilsame und lebensnotwendige Dimensionen haben kann, wenn es um traumatische Erlebnisse geht.⁶⁴ Auch dies ist mit den Dohlen verknüpft, worauf die Begriffe »Asche« und »Teer« im obigen Primärtextzitat verweisen. Sie beziehen sich auf Funks Erlebnisse während der Bombardierung Dresdens in der Nacht zum 13. Februar 1945. Auch hierbei geht es um einen Sturz aus der Welt kindlicher Geborgenheit und Unschuld. Funks Eltern haben mit dem Kind ihre Heimat in Posen verlassen, sie befinden sich in Dresden auf der Durchreise und flüchten vor den Bomben in den Großen Garten, der hier auch als Anspielung auf das Paradies gelesen werden kann.⁶⁵ In jener Nacht wird er zum Ort der absoluten Zerstörung und der Gewalt. Diese Ereignisse werden nicht direkt erzählt, vielmehr ist Funks Blick erneut fest auf die Vogelwelt gerichtet:

Ich spreche von den Vögeln, die ich in jener Nacht im Großen Garten sah. Das heißt, im Dunkeln war mir überhaupt nicht deutlich, daß es sich um Vögel handelte, was diese Gegenstände, Dinger, Klumpen noch unheimlicher machte. [...] Nachts, als ich durch die Parkanlage irrte, traf mich auf einmal etwas

62 GEORGOPOULOU: 2012, 146. Sie sieht Funk als Botenfigur, die keine Verantwortung für das Gesagte übernimmt und sich selbst neutralisiert. Vgl. ebd., 154.

63 Vgl. dazu ASSMANN: 2011a, 214.

64 Als Trauma wird ein Geschehen bezeichnet, bei dem es zu einer Überforderung der psychischen Schutzmechanismen kommt, das also als katastrophentypisch erlebt wird und Verzweiflung, extreme (Todes)Angst, Hilflosigkeit und Grauen hervorruft. Die überwältigende Stressreaktion führt dazu, dass das traumatische Erleben nicht kognitiv verarbeitet und integriert werden kann, was die charakteristischen Folgeschäden hervorruft. Vgl. dazu »Was ist ein Trauma [...]«, o.J. So macht Assmann darauf aufmerksam, dass Funks autobiographisches Gedächtnis aufgrund seiner Traumatisierung schwach ausgebildet sei, »verwirrt, inkohärent und unvollständig«, dafür verfüge er über ein »umso stärkeres Memorie- und Lerngedächtnis« (ASSMANN: 2018, 160). Der Prozess des Erzählens ließe sich in diesem Sinne auch als eine Traumabewältigung lesen, einen Integrationsprozess, der die eigene Vergangenheit wieder in das autobiographische Gedächtnis einspeist.

65 Vgl. dazu auch FROMHOLZER: 2011, 331 f.

hart an der Schulter [...]. Es klang zugleich dumpf und fest, und als der Gegenstand auf die Erde gefallen war, rollte er noch ein Stückchen weiter. Ich fand ihn, schwarz, faßte ihn an, ein wenig klebrig, bröckelig, die Oberfläche aufgeraut, ich hob den Klumpen vor meine Augen, ein Batzen Teer vielleicht, ganz einfach Schlacke. Ich hob ihn an die Nase – wie im Reflex aber warf ich ihn weg, so weit wie möglich von mir fort. Was ich gerochen hatte, war: verbranntes Fleisch. Der nächste Schlag, diesmal am Kopf [...] überall kamen diese verbrannten Brocken herunter [...]. [Ich] hörte [...] sie überall um mich herum auf dem Boden aufschlagen, als kämen sie näher, als kreisten mich die tot aus dem Himmel fallenden Vögel ein. [...] Wie hätte ich jetzt Krickente von Löffelente, Pfeifente von Reiherente oder Schellente von Tafelente unterscheiden sollen, da sämtliche Tiere auf dem Wasser auf einmal brannten. (92 ff.)

Das Grauen der Kindheitsszene kehrt hier wieder, indem die Vögel durch ihre bis zur Unkenntlichkeit veränderte Gestalt und ihre bloße materielle Kraft unheimlich werden. Fromholzer bemerkt richtig, dass die Wissenschaft und die Benennung als Bewältigungsstrategien versagen. Die Vögel sind nicht mehr als Lebewesen zu erkennen, geschweige denn zu klassifizieren:

Die fragwürdig gewordene Differenzierung zwischen Industrieprodukt bzw. -abfall und Lebewesen zeichnet der versierte Ornithologe rückblickend als Untergangsszenario seiner Wissenschaft, seines Erkenntnis- und Unterscheidungsvermögens.⁶⁶

Bezeichnenderweise irrt das Kind danach durch den Großen Garten und ist »jeglicher Vorstellung von sich selbst beraubt« (15). Symbolisch ereignet sich die absolute Zerstörung der menschlichen Kultur und des ›Menschen‹ als souveränes und ethisch handelndes Subjekt.⁶⁷ Das Grauen des Krieges wird als pure Gewalt jeglicher Möglichkeit zur sinnvollen Aneignung entrückt, was die ›Menschen‹ wieder in einen Raum mit den ›Tieren‹ versetzt. Dies zeigt sich an der Gleichsetzung von menschlichem Verhalten mit jenem der aus dem Zoo entflohenen Affen:

Mit gesenktem Blick forschen die Überlebenden nach bekannten Gesichtern. Irgendwann beginnen auch die Schimpansen, die Züge der reglos am Boden

66 Ebd., 332. Fromholzer sieht hier auch eine Verbindung zu den in den KZs ermordeten Menschen. Luftkrieg und die industrielle Tötung im Holocaust treten damit in Funks Erinnerung nebeneinander, was auch problematisch erscheint. Es erinnert an eine spätere Verblendung Kaltenburgs, der sich selbst als Opfer darstellt und seine Schuld und Täterschaft damit vertuscht. Vgl. dazu weiter unten. Vgl. dazu auch GEISENHANSLÜKE: 2012b, 294 f.

67 Fromholzer sieht dies als eine Rücknahme der Schöpfungsgeschichte. Dazu passt, dass die Benennung als Schöpfungsakt hier nicht mehr möglich ist. Vgl. dazu auch FROMHOLZER: 2011, 334.

liegenden Gestalten zu betrachten, man könnte glauben, sie sähen abwechselnd den Toten und den Lebenden ratsuchend in die Augen. [...] Nichts wissen die Schimpansen von der Identifizierung verstorbener Angehöriger, nichts von den Toten, die man in einer Reihe im Gras bettet [...]. Und dennoch schließt sich ein Affe nach dem anderen dieser Arbeit an [...]. (15 f.)

Das Bild verbindet sich sowohl mit dem Paradiesischen, der »Nacht, in der Mensch und Tier zusammenkommen«⁶⁸, als auch mit apokalyptischen Visionen, in denen die wilden ›Tiere‹ mit einem Mal lammfromm sind.⁶⁹ Inmitten des Infernos zeigt sich eine Vision der Einheit und der Versöhnung mit der ›Natur‹, der stummen Trauer und des Daseins als Opfer menschlicher Gewalt, in der beide, ›Mensch‹ und ›Tier‹, vereint sind. Zugleich werden die Grenzen zwischen ›Mensch‹ und ›Tier‹ jedoch streng gezogen: Anders als die ›Tiere‹, die menschliches Verhalten lediglich nachahmen,⁷⁰ sind sich die ›Menschen‹ des Geschehens bewusst. Dies bürdet ihnen letztlich die Verantwortung dafür auf, vor der sie nicht in den ›Natur‹raum hinein entfliehen können, zugleich aber ein namenloses Grauen angesichts von Gewalt und Zerstörung und den Möglichkeiten des eigenen Selbst.⁷¹ Im posthumanen Raum, der sich hier auftut, erscheint der vegetative und unbewusste Zustand des Animalischen zunächst als einzige Möglichkeit, dies zu überleben. Im Blick auf das ›Tier‹ sieht Beyer daher auch einen Selbstschutz des ›Menschen‹ am Ende seiner Geschichte(n):

Wenn es gelingt, sich nur an die Affen zu erinnern, heißt das, die Psyche funktioniert so gut, dass es gelingt, die menschlichen Leichen zu überblenden. [...] Sie [die Psyche, D.L.] hatte unter Extrembedingungen eben auch extreme psy-

68 DECKERT: 2005, 84.

69 FROMHOLZER, PREIS u. WISIOREK: 2011, 280. Vgl. dazu auch BEYER: 2003, 296: »Ersstes Buch Mose und Offenbarung, der Blick in die Vergangenheit und der Blick in die Zukunft, Geschichte und Apokalypse [fallen] in eins [...].«

70 So bemerkt Beyer selbst, dass die Affen »indem sie einfach eine Imitationsleistung erbringen, [...] noch nicht zu erkennen [geben], dass sie zivilisierte Wesen sind oder zur Zivilisation gehören« (Interview mit Marcel Beyer in FROMHOLZER, PREIS u. WISIOREK: 2011, 280).

71 Fromholzer macht deutlich: »Die menschliche Kultur steht damit implizit dem Verhalten der Tiere konfrontativ als Vernichtungswerk gegenüber und wird fragwürdig. [...] Es [waren] die Möglichkeiten der »menschlichen Natur« – und eben nicht der tierischen – [...], die den millionenfachen Mord [der Shoah, D.L.] ermöglichten.« (FROMHOLZER: 2011, 329 f.). Die Möglichkeiten der menschlichen Natur würden hier bloß- und offengelegt. Zugleich findet eine Verkehrung statt, indem die ›wilden‹, aber friedlichen Tiere den ›zivilisierten‹, aber gewalttätigen Menschen gegenübergestellt werden, das Gegensatzpaar von Natur und Kultur also anders konnotiert wird. Vgl. dazu BEYER: 2003, 296.

chische Bedürfnisse, es ging darum, nicht zu kollabieren, und dementsprechend nahm sie das Geschehen wahr.⁷²

Marcel Beyer hat in mehreren Interviews ausgeführt, dass diese Szene vom Ausbruch der Zootiere zwar durch die Erzählungen von der Bombardierung Dresdens geistert, sich aber weder bestätigen noch widerlegen lässt.⁷³ Es handele sich um ein wirkungsstarkes Bild, das dazu diene, von einer Situation erzählen zu können, in der man selber sprachlos war.⁷⁴ Dies zeigt sich auch bei Funk:

An diese Vorstellung [dass die Eltern ihr Kind nach der Bombennacht gesucht und nicht gefunden haben, D.L.] habe ich mich immer dann geklammert, wenn mir der ältere Mann und die Frau vor Augen standen, die auf der Wiese ganz in meiner Nähe gehockt hatten. Das könnten meine Eltern gewesen sein. Und ich habe sie in der Nacht einfach nicht erkannt. Zwei Figuren, vom einen auf den anderen Moment gealtert, mit Verbrennungen im Gesicht: Derartiges hatte ich zuvor noch nie gesehen, wie hätte ich von den Toten auf meine lebendigen Eltern schließen sollen. (27)

Die verkohlten und starren Leichen der Eltern, die zur bloßen Materialität werden, werden ausgeblendet. Dass zwischen Vögeln und ›Menschen‹ eine Verbindung besteht, zeigt jedoch die Verknüpfung der toten Vögel mit ›Vogelmumien ähnlich den Heiligen Ibissen der Ägypter‹. (95).⁷⁵ Auch im Tod, der das individuelle Wesen wieder Materie werden lässt, nähern sich somit ›Tier‹ und ›Mensch‹ einander an. Zugleich zeigt sich ein kategorialer Unterschied insofern, indem der Tod des ›Tiers‹ wesentlich leichter zu ertragen und zu beschreiben ist als jener der geliebten Mitmenschen.⁷⁶ Die Gemeinschaft der ›Menschen‹ als humane wird da-

72 FROMHOLZER, PREIS u. WISIOREK: 20II, 280.

73 So wurde die Geschichte u.a. auch in den Geschichtsbüchern der DDR erzählt, ebenso taucht sie in einer Autobiographie von Leiris auf. Vgl. dazu DECKERT: 2005, 84 f., sowie BEYER: 2003, 297. Auch meine eigene Großmutter, die in der Nähe von Dresden aufwuchs, konnte mir den Umlauf dieser Erzählung bestätigen.

74 Vgl. FROMHOLZER, PREIS u. WISIOREK: 20II, 280.

75 Vgl. dazu auch FROMHOLZER: 20II, 334.

76 Analog dazu funktionieren auch die Stieglitze, die Funk später in der Trümmerlandschaft Dresdens beobachtet und die ihn sowohl von seiner Einsamkeit als auch von der Zerstörung um ihn herum ablenken. Die Trümmerlandschaft wird bezeichnet als »totes Gebiet«, was hier sowohl auf die Zerstörung als auch auf eine kulturlose Zone, einen posthumanen Raum verweist, der erst langsam wieder neu belebt wird. In diesem Roman sind es allerdings nicht die Pflanzen, die das Gelände wiedererobern, diese geraten bei Funk vielmehr bewusst aus dem Blick, was vermutlich auch mit einer Ablenkung vom Tod des eigenen Vaters zu verknüpfen ist. Vielmehr sind es die Kinder, die diese

mit hier von Beyer einerseits massiv in Frage gestellt, zugleich aber auch in ihrer Eigenheit, die sich aus den Möglichkeiten ihres Bewusstseins ergeben, behauptet und etabliert. Vor diesem Hintergrund offenbart sich ein dritter Aspekt der ornithologischen Sammlung: Sie dient nicht nur dem Verschweigen und dem Verbergen, sie ist auch ein Ort der Melancholie und Trauer. Das Festhalten an den Vogelobjekten ermöglicht den Bezug zum Verlorenen, ohne dass sie dieses wieder lebendig machen können.⁷⁷ Ebenso wichtig ist allerdings, dass die Materialität der Dohlen gerade nicht auf die Vergangenheit hin durchlässig wird, sie riechen nicht nach Asche und Teer, sondern stellen vor allem durch ihre Farbe die Verbindung zu den dunklen Klumpen der Bombennacht her. Darüber hinaus sind sie in ein anderes Narrativ eingebunden, jenes der Nachkriegszeit in Kaltenburgs Institut und jenes der Wissenschaft. Dieses wird hier gleichsam im Nachhinein wieder eingesetzt, um das Trauma der Bombennacht zu bewältigen und wieder menschlich zu werden.⁷⁸ Damit wird, neben dem bewussten Verdrängen der Schuld, auch eine Unmöglichkeit angezeigt, sich mit den dunklen Seiten des Menschlichen auseinanderzusetzen, sie lebendig werden zu lassen, wenn der ›Mensch‹ als ›Mensch‹ überleben will. Er ist dafür angewiesen auf sinnvolle Konstruktionen und eine ›Beherrschung‹ der eigenen Animalität und Geschichte, die ihn eben nicht verrückt und bewusstlos werden lassen. Gleichzeitig entpuppt sich diese Beherrschung im Hinblick auf die Figur Funks allerdings nur als partiell mögliche, da sie stets ihre dunklen Flecken und Ausgrenzungen mit einschließt und auf diese verweist.

Anhand der Figur Hermann Funks werden im Roman das menschliche Erinnerungs- und Reflexionsvermögen als grundlegende anthropologische Komponente untersucht und problematisiert. Einerseits ermöglichen diese dem ›Menschen‹ die Überschreitung des Animalischen und eine Selbstwerdung als Subjekt, das seine eigene Geschichte schreibt. Andererseits bleibt der ›Mensch‹ an das Dunkle, das Unbewusste und Un-

Landschaft zum Spielen nutzen, in ihr aber auch zu Anklägern der älteren Generation werden und letztlich in der Verantwortung stehen, sie wieder aufzubauen (132 ff.).

⁷⁷ Vgl. dazu auch ASSMANN: 2018, 163. So ist laut psychoanalytischen Ansätzen ein Kennzeichen der Melancholie, dass sie den Dingen verhaftet bleibt und an verlorenen Objekten festhält. Vgl. dazu ausführlicher WAGNER-EGELHAAF: 1997, 159 ff.

⁷⁸ Assmann wertet daher die Tätigkeit Funks auch als Versuch, die Traumata seiner Kindheit zu überwinden: »Funk compensates for his childhood trauma with an obsession to collect and preserve.« (ASSMANN: 2011a, 209). Vgl. auch GEISENHANSLÜKE: 2012a, 295, und FROMHOLZER: 2011, 336.

ergründliche des eigenen Handelns gebunden, weil er auch Teil ihn übersteigender Zusammenhänge ist, in denen er sich erst sehr bewusst als Subjekt etablieren muss. Dies ist, so legt Beyers Text nahe, gerade in lebensbedrohlichen Situationen nicht immer möglich. Menschliche Erinnerung und menschliche Identität sind damit fragile und prekäre Gefüge, die sich zwischen dem Eingebunden- und Ausgesetztsein, die ›Menschen‹ mit den ›Tieren‹ teilen, und der geistigen souveränen Beherrschung und Bewältigung, die die eigenen Umstände transzendiert und formt, entfalten. Das ›Tier‹ erscheint in diesem Zusammenhang in erster Linie als ein objektivierter Gegenpart: als ›Material‹ ist es für Funk Ausgangspunkt des eigenen Erzählens und kann und muss dadurch nicht in seinem Selbstsein angeeignet werden. Als still gestellte ›Dinge‹ sind die Vögel auf das Erzähltwerden durch den ›Menschen‹ angewiesen und auf das, was er von ihnen offenbaren will. Allerdings kommt ihnen insofern eine eigene Agency zu, als sie potenziell das bezeugen, was in der menschlichen Geschichte (zunächst) nicht artikuliert werden kann oder will.⁷⁹ Eine wesentlich lebendigere Beziehung zu den ›Tieren‹, und damit auch zum Animalischen, pflegen allerdings die Vaterfiguren des Romans, womit sich die folgenden drei Abschnitte, beginnend mit Ludwig Kaltenburg, beschäftigen.

79 Dies lässt sich erneut verbinden mit der Sammlung in Austerlitz. So geht Banki in Bezug auf diese davon aus, dass die Dinge immer auch einen unerzählbaren Rest symbolisieren, der nicht in Bedeutung aufgeht, der widerständig bleibt. Gerade dadurch können sie dann aber auch immer wieder mit neuen Bedeutungen versehen werden. Vgl. BANKI: 2015, 193 ff. Die Dohlen in ihrer Materialität verschleiern somit den Durchblick, verhindern ihn aber an dieser Stelle sinnvollerweise auch. Erhellend sind auch Bezüge zur Dingpoetik von Heinrich Heine: Die Rede der Dinge fungiert hier als Verweis auf die beunruhigende Erinnerung, auf eine ansonsten nicht repräsentierbare Wunde oder Verletzung. Im Motiv der handelnden oder mit-leidenden Dinge werden totalisierende Identitätssetzungen und Geschichtskonstruktionen thematisiert, indem diese das ausdrücken und symbolisieren, was Menschen nicht sagen können und was im offiziellen Raum nicht sagbar ist. Vgl. dazu ausführlich BISCHOFF: 2015, 60 ff. Ähnlich fungieren auch die Dohlen in Kaltenburg.

5.2. Die Vaterfiguren des Romans – Figurationen des Schweigens

5.2.1. Die ›Natur‹ als Rückzugsort und Apologie – Ludwig Kaltenburg

Der Zoologe Ludwig Kaltenburg ist die zentrale, aber unnahbare Figur, um die der Roman kreist.⁸⁰ Hermann Funk begegnet ihm erstmals in Posen, wo Kaltenburg während des Zweiten Weltkriegs als Heerespsychiater arbeitet. Damit repräsentiert er jene Generation von Männern, die, anders als Funk, in das politische Geschehen zur Zeit des Nationalsozialismus direkt involviert waren. Funks Mutter erklärt ihrem Kind, Kaltenburg sei »ein Zoologe, der sich hier in einer großen Nervenklinik um verwirrte Menschen kümmert.« (72). Für das Kind Funk wird Kaltenburg daraufhin zur unheimlichen Figur:

Ein Zoologe, der in einer Nervenklinik tätig ist. [...] Habe ich einmal in der Nachbarschaft einem Tierarzt bei der Arbeit im Kuhstall zugeschaut, das Blut und das Gebrüll, die groben, glänzenden Instrumente? Ich sehe Professor Kaltenburg in einem weißen Kittel vor mir, er wendet seine tierkundlichen Fähigkeiten auf die Patienten an. [...] Professor Kaltenburg in der Haltung eines Falkners, der Blick nach oben und sein ausgestreckter Arm: Ich sehe ihn – sehe ihn damals schon? woher nimmt ein Kind solche Phantasien? – mit festen Lederhandschuhen an einer medizinischen Apparatur hantieren, deren dicke Kabel zur Patientenliege führen. (72 f.)

Es bleibt unklar, ob diese Vision schon in der konkreten Situation als eine Art Offenbarung erscheint oder erst im Nachhinein entwickelt wird. Deutlich zeigt sich jedoch schon hier, dass Kaltenburg offenbar eine Gleichsetzung von ›Mensch‹ und ›Tier‹ vornimmt: Auch der Star von Funks Familie ist für ihn ein »kleiner Patient« (75), um den er sich ebenso ›kümmert‹ wie um seine Lazarettpatienten. Im Falle der Letzteren impliziert die Animalisierung eine Entmenschlichung, und es wird implizit nahegelegt, dass Kaltenburg an medizinischen Versuchen der Nationalsozialisten beteiligt ist. Dies trifft möglicherweise auch auf das Vorbild der fiktiven Figur, Konrad Lorenz, zu, da auch dessen Theorien eine deutli-

80 Schon sein Name lässt ihn als überlegen und abweisend erscheinen und verweist zugleich implizit auf das Schloss von Posen, an dem Funks Eltern regelmäßig mit ihrem Sohn vorbeigehen, und das im Roman für die Herrschaft der Nationalsozialisten steht (67 f.). Funk selbst lässt sich hingegen mit dem kleinen Vogel des Eingangszitats verknüpfen: »Ach bloß ein kleiner Vogel – der hat keinen besonderen Namen.« (5). Dieses Zitat entnimmt Beyer aus Vladimir Nabokovs *Sprich, Erinnerung sprich* (1951). Funk ähnelt dem Vogel, der zunächst um die ›Burg‹ flattert und kreist, dem es schließlich aber doch gelingt, in deren Tiefen und Dunkelheiten, den ›Kamin‹ Kaltenburgs, abzusteigen.

che Nähe zum nationalsozialistischen Menschenbild aufweisen.⁸¹ Konrad Lorenz ging in seiner Forschung in Anlehnung an Darwin davon aus, dass ein Lebewesen durch seinen Wahrnehmungsapparat im stetigen Austausch mit seiner Umwelt steht und sich dieser anpasst. Daraus resultiere eine Weiter- und Höherentwicklung der Natur.⁸² Zentral ist dabei für Lorenz die Instinkttheorie, die Vorstellung von genetisch vererbten, evolutiv entwickelten Verhaltensmustern bei Tieren, die durch bestimmte Schlüsselreize ausgelöst werden. Ein Beispiel hierfür ist die bereits erwähnte Prägung. Auch der Wahrnehmungsapparat des Menschen und seine Vernunft sind für Lorenz Produkte der Evolution.⁸³ Dies hat entscheidende Konsequenzen: Vernunft und Moral sind für Lorenz zwar etwas, das den Menschen auszeichnet, so dass er dessen hohe Stellung nicht negiert,⁸⁴ das aber den biologischen Instinkthandlungen entspricht und aus ihnen hervorgeht. Eine eigene geistige Welt des Menschen, die dem natürlichen Gefüge abstrakt gegenübersteht, existiert damit für ihn nicht. Verdeutlichen lässt sich dies an Lorenz' Auseinandersetzung mit den apriorischen Kategorien von Kant. Diese sind für ihn nicht mehr transzendental begründet, sondern vielmehr erstarrte Kulturmuster.⁸⁵ Ästhetische und mo-

81 Auch Lorenz war in Posen als Heerespsychiater und Neurologe tätig. Hammermeister bemerkt, dass Lorenz in Posen »mit Menschenexperimenten und erbbiologischen Studien im Dienste des Nationalsozialismus in Berührung kam über deren genaues Wesen und Ausmaß aber nur gemutmaßt werden kann« (HAMMERMEISTER: 2014, 248 f.). Beyer selbst sagt, dass er seinen Figuren eine Opakheit zugestehe und davon ausgehe, dass sich niemand wirklich ganz erfassen lässt. Vgl. dazu ein Interview mit Marcel Beyer in FROMHOLZER, PREIS u. WISIOREK: 2011, 286 ff. Auch hier lässt sich der Roman mit der Problematik von Schweigen und Verschweigen verknüpfen, zugleich ist angesichts der Unklarheit der Taten das Schweigen auch eine ethische Position. Das gute Erzählen kann, bei Unklarheit der Schuld, auch das Nicht-Erzählen sein. Vgl. ebd. und auch PREIS: 2011, 308 f.

82 Vgl. SCHNASE: 2005, 33.

83 Vgl. dazu ausführlich ebd., 26 ff. Vgl. auch BODENBURG: 2012, 273 ff.

84 Vgl. dazu LORENZ: 1983 [1963], 214. Lorenz bemerkt hier: »Wer die Tiere, einschließlich der höchsten und uns am nächsten verwandten, wirklich kennt und einige Einsicht in das stammesgeschichtliche Werden besitzt, wird dadurch erst instand gesetzt, die Einzigartigkeit des Menschen voll zu erfassen. Wir sind das Höchste, was die großen Konstrukteure des Artenwandels auf Erden bisher erreicht haben, wir sind ihr ›letzter Schrei‹, aber ganz sicher nicht ihr letztes Wort.«

85 Entsprechend werden zu einem späteren Zeitpunkt die Hamster am Kaltenburg'schen Institut den Kant fressen: »Schau, was er sich letzte Nacht vom Bücherbord geholt hat – ein paar Seiten Kant.« (138). Auch Lorenz setzte sich intensiv mit Kant auseinander und bemerkt, nach der Anerkennung der Naturgesetzlichkeit des Kosmos müsse nun die Anerkennung der Naturgesetzlichkeit des menschlichen Verhaltens folgen, was

ralische Kategorien sind für Lorenz stattdessen in der Natur des Menschen verankert, im Sinne einer weitergegebenen genetischen Information. Gut ist damit das, was sich in der Evolution zur Arterhaltung bewährt hat, das angeborene Gefühl erhält höchste Wertschätzung, nicht mehr »der rational seine moralischen Handlungen kritisch begleitende Mitmensch.«⁸⁶ Vielmehr dürfe laut Lorenz die Vernunft nur dann moralisches Handeln einfordern, wenn sie für diesen Bereich nicht auf instinktgeleitete Verhaltensmechanismen zurückgreifen kann.⁸⁷ Der Mensch wird damit von Lorenz zum animalischen Wesen und die Kultur zur Zone der Entfremdung erklärt.⁸⁸ Dies korrespondiert unmittelbar mit der nationalsozialistischen Ideologie, die den Menschen sehr wesentlich von seiner biologischen Seite her bestimmt und das menschliche Handeln im Kontext eines »natürlichen« Überlebenskampfes des Stärkeren sieht.⁸⁹ Den gleichen Ansatz vertritt auch die fiktive Figur Kaltenburg. Die Pflege eines verletzten Blaukehlchens lehnt Kaltenburg ab, weil sie das Kind Hermann in »falsche« Verhaltensweisen einführt:

eine Ehrfurcht vor den Naturzusammenhängen jedoch keineswegs ausschließe. Vgl. ebd., 22f. Vgl. auch MUNDT: 2013, 325, und TASCHWER u. FÖGER: 2003, 104 ff.

86 Vgl. SCHNASE: 2005, 28 ff. und 60 ff., hier 65.

87 Ebd., 90 ff.

88 Die Theorien von Konrad Lorenz können hier nur äußerst verkürzt dargestellt werden. Ausführlich und kritisch setzt sich damit Schnase auseinander.

89 Vgl. hierzu u.a. TREPL: 2012, 189 ff., sowie auch VOSS: 2009, 81 ff. Voss schreibt: »Im nationalsozialistischen Deutschland aber fielen Naturgesetz und Vorschrift in eins; mit den Rassegesetzen war ein Naturgesetz das, was die Nationalsozialisten verfügten.« (Ebd., 94). So basiert die nationalsozialistische Ideologie sehr wesentlich auf sozialdarwinistischem Gedankengut, das allerdings Darwins eigentliche Konzepte verfremdet. Vgl. ebd., 98. Wichtig ist, dass mit der Veröffentlichung der Theorien Darwins eine Entwicklung einsetzt, die den »Menschen« stärker von seiner physischen und biologischen Seite her definiert und in der Kultur eine Entfremdung sieht, wie es auch die Bewegungen um die Jahrhundertwende, beispielsweise Vitalismus, Lebensreformbewegungen und Primitivismus, zeigen. Auf dieser »Neudefinition« des Menschenbildes baut die Ideologie des Nationalsozialismus aus meiner Sicht wesentlich auf, wobei die genauen Bezüge und ideengeschichtlichen Linien eingehender zu untersuchen wären. Für mich völlig überraschend konnte ich trotz längerer Recherche keine Studie finden, die »Natur«-konzeptionen im Nationalsozialismus, deren Entstehung und ihr Wechselverhältnis zu politischen und anthropologischen Konzeptionen explizit in den Blick nimmt. Aspekte dazu finden sich offensichtlich vor allem in Einzelstudien zu anderen Themen. Dies zeigt aus meiner Sicht ein dringendes Forschungsdesiderat an, das zudem deutlich macht, dass es generell wichtig wäre, »Natur«-konzeptionen stärker zum Ausgangspunkt zu machen, um kulturelle Entwicklungen und Konzepte aus einer neuen Perspektive zu untersuchen. In diesem Sinne müsste der Ansatz des Ecocriticism noch wesentlich auf andere Disziplinen erweitert werden.

»Ja, es ist schädlich, kranke Tiere aufzunehmen, nicht für das Tier, meine ich, sondern für Ihren Jungen.« »Verständnis für die Kreatur ist schädlich? Sagen Sie mir, worin der Schaden liegen soll, wenn man bei einem Kind das Mitgefühl mit kranken Lebewesen weckt.« [...] »Sie wollen helfen, doch Sie vermögen es nicht. Ein Tier, das draußen keinerlei Aussicht zu überleben hätte, geht auch unter Ihrer so gut gemeinten, gleichwohl völlig fehlgeleiteten Fürsorge ein.« »Von einer Todesatmosphäre zu sprechen ist aber doch absurd.« Zum ersten, zum einzigen Mal höre ich dieses Wort aus dem Mund meines Vaters: »Todesatmosphäre.« Ein Kaltenburgausdruck. (81 f.)

Die »Todesatmosphäre« wird in den Augen Kaltenburgs erzeugt durch die Schwäche des menschlichen Mitgefühls, die sich des Verletzten und Kranken annimmt. Dies widerspricht dem ›Natur‹kontext, in den ›Mensch‹ und ›Tier‹ für ihn in gleicher Weise eingebunden sind und in dem das Recht des Stärkeren und des Überlebens gilt. Bedeutsam wird diese Stelle, da der Text später nahelegt, dass die Singvögel für die jüdische Bevölkerung stehen, da es sich möglicherweise um deren ehemalige Haustiere handelt.⁹⁰ Auf den zweiten Blick wird daher offenbar, dass es bei dem Streit mit Funks Vater nicht um Erziehungsfragen und kranke Vögel geht, sondern vielmehr um die Frage nach dem Menschenbild und darum, wie sich beide Männer im nationalsozialistischen Kontext positionieren. Dies erkennt Funk allerdings erst in der Reflexion mit Katharina Fischer.⁹¹ Der Roman führt an dieser Stelle sehr kritisch eine umfassende Entdifferenzierung vor, die das Menschliche und das Animalische zusammenschließt⁹² bzw. Ersteres dem Letzteren einverleibt und unterordnet. Der ›Natur‹kontext überschreibt die politisch-gesellschaftlichen Zusammen-

90 Vgl. MUNDT: 2013, 333, und ASSMANN: 2011a, 216. Vgl. auch BODENBURG: 2012, 303.

91 Vgl. ASSMANN: 2011a, 208, und dies.: 2018, 162. Auch Mundt schreibt: »Kaltenburg's biological anthropology represents the anti-humanistic thinking that pervaded the destructive, deadly world of the 20th century, as represented by both Nazi Germany and the Stalinist GDR.« (MUNDT: 2013, 330). Bance sieht die Mitgliedschaft in der NSDAP, die Kaltenburg gegenüber Funks Vater zunächst verleugnet und erst später zugibt, als »a matter of conviction based in a form of vitalism (which also gives Kaltenburg his charisma, his machismo, his reckless streak, his research drive and his passion for animal life) and the supposedly healthy, life-affirming attitude of the Nazis, especially towards youth.« (BANCE: 2011, 186). Auch Lorenz trat nach dem Anschluss Österreichs in die NSDAP ein und veröffentlichte mehrere Schriften, die die nationalsozialistische Ideologie stützen. Vgl. SCHNASE: 2005, 19. Vgl. dazu auch ausführlich das Kapitel »Nazi aus Begeisterung« in TASCHWER u. FÖGER: 2003, 78 ff., und EGGERS: 2018, 149 f. Allerdings wäre hier auch das Handeln von Funks Vater näher zu beleuchten, der sich offenbar lieber dem Schutz der Vögel widmet, als für die jüdische Bevölkerung selbst einzutreten.

92 Vgl. dazu auch BODENBURG: 2012, 298.

hänge und macht eine spezifisch menschliche Geschichte, und die Verantwortung für dieselbe, unsichtbar.⁹³

Diese Strategie des Selbstschutzes und der eigenen Legitimation führt Kaltenburg auch in der Nachkriegszeit weiter. Nach seinem Einzug in Dresden zeigen die Zeitungen

Bilder von einem strahlenden Mann in Kniebundhosen, die Ärmel seines weißen Hemds hochgekrempelt, die oberen Knöpfe offen. Kaltenburg, wie er zwischen den Enten hockt, Kaltenburg, wie er der gebannten Journalistin aus Moskau etwas erklärt, Kaltenburg im Kreis Loschwitzer Kinder, denen er beibringt, wie man eine Ente richtig hält: eine Erholung, eine Erfrischung für die Augen aller Leser. [...] Wie dreihundert schlichte, ahnungslose Enten den Repräsentanten aus Dresden und Berlin einmal ohne eignes Zutun den Schneid abgekauft hatten: Später erinnerte Kaltenburg in kleiner Runde immer wieder gern daran. (126 f.)⁹⁴

Kaltenburg präsentiert sich hier als ›Natur‹bursche, und das ›Geschnatter‹ der Enten wird mit jenem der Medien geschickt verknüpft und implizit gleichgesetzt, wodurch Letzteres bedeutungslos erscheint. In einem solchen Chaos kann es niemandem einfallen, nach Kaltenburgs gegenwärtigen politischen Einstellungen oder seiner eigenen Vergangenheit zu fragen oder bei solchem Fragen ernstgenommen zu werden. Auch bei Einladungen in Dresden führt Kaltenburg lieber seine Dohlen vor, statt sich auf unliebsame Gespräche einzulassen. Ebenso fungieren seine Vorträge als Erholung für die Dresdner Bürger, da in diesen, »so die Abmachung zwischen Kaltenburg und seinem Publikum« (151), die Rede vom ›Menschen‹ explizit ausgespart bleibt:

In der Öffentlichkeit verbot er sich alles Spekulative, auch wenn das Spekulieren selbstverständlich ein wichtiger Bestandteil der Arbeit am Institut war, Kaltenburg verbot sich jegliches »Philosophieren«, wie er es nannte. Er hielt sich strikt an die Tierwelt, und sein Dresdner Publikum dankte es ihm, man empfand es als Erholung, daß jemand ausschließlich von Beobachtungen, von gesicherten Erkenntnissen, von unumstößlichen Tatsachen sprach, an denen kein vernunftbegabtes Wesen zweifeln würde. Mit der Zeit wuchs so ein Stammpublikum heran, man [...] nickte einander zu, fast wie im stillen Einverständnis: Auch dieser Abend wird den Tieren und der Wirklichkeit vor unseren Augen vorbehalten bleiben. (146 f.)

93 Darauf werde ich weiter unten ausführlich zurückkommen.

94 Der Roman schließt hier auch an die bekannten Bilder an, die Konrad Lorenz mit seinen Tieren zeigen und die, wie bei Kaltenburg, als Selbstinszenierung gelesen werden können. Vgl. dazu FROMHOLZER, PREIS u. WISIOREK: 2011, 275 f.; TASCHWER u. FÖGER: 2003, 7 ff.

›Menschen‹, so wird hier noch einmal nahegelegt, können und müssen keine eigenen Welten schaffen, diese seien ohnehin spekulativ. Dies macht sie allerdings zu stummen Mitläufern, die die eigene Umgebung nicht reflektieren, sondern sich reibungslos in diese einfügen. So hat Kaltenburgs Rede über das ›Tier‹ auch nichts Subversives, sondern dient gerade dem Vermeiden eigenen politischen Handelns und eigener politischer Statements.⁹⁵ Wichtig ist an dieser Stelle, dass der Umzug in die DDR ein Faktum ist, das die fiktive Figur Kaltenburg nicht mit ihrem Vorbild Konrad Lorenz teilt. Dies zeigt, dass es dem Roman nicht nur um das Ausloten der konkreten Vergangenheit, sondern wesentlich auch um die Frage geht, inwiefern der ›Mensch‹ in einem diktatorischen Regime und System frei handeln kann und muss. Kaltenburg selbst versteckt sich in seiner Villa, die er ebenfalls geschickt als ›Natur‹raum inszeniert. Dieser steht der Gesellschaft gegenüber als Ort, an dem sich das menschliche Ich der Politik und verfremdenden kulturellen Formen entziehen und zu sich selbst kommen kann.⁹⁶ Kaltenburg bezeichnet die Villa als seinen »›Haushalt‹« (128), was auf den Begriff des Naturhaushalts und damit ein in sich geschlossenes Ökosystem verweist. Funk spricht von einem »Loschwitzer Atemrhythmus« (139). Dass dies eine Illusion ist, zeigt sich darin, dass Kaltenburg sich im Hintergrund ohne Skrupel seiner politischen Kontak-

95 Marcel Beyer weist in einem Interview darauf hin, dass das Sprechen über Natur im Kontext der Diktatur ein subversiver politischer Akt sein konnte. Vgl. FROMHOLZER, PREIS u. WISIOREK: 20II, 275. Dass dies bei Kaltenburg nicht der Fall ist, zeigt sich, als an einem Abend Martin Spengler die Frage danach stellt, inwiefern Tiere Verhaltensweisen erlernen oder diese angeboren sind. Vgl. 149 ff. Angesprochen wird damit eine Diskrepanz zwischen Kaltenburgs Theorien und der DDR-Ideologie. Während Kaltenburg, wie auch Konrad Lorenz, von angeborenen und vererbten Instinkthandlungen ausgeht, bestand die DDR auf der Möglichkeit, die ›Natur‹ umzugestalten und der Erziehbarkeit des Menschen. Bance bemerkt daher in Bezug auf diese Stelle und Kaltenburgs Antwort richtig: »to wander into the territory of ›innate‹ versus ›learned‹ responses would be highly risky in a ›democratic socialist‹ state that does not subscribe to notions of the immutable, innate human nature, but believes in indoctrinating its citizens and moulding them to its purposes, while purporting to believe in total equality.« (BANCE: 20II, 188). Kaltenburg vermeidet hier jedoch eine eigene Stellungnahme ebenso wie die Möglichkeit, »durch das Tier« gesellschaftliche Zusammenhänge zu thematisieren, er hat in seiner Antwort »das Hudern längst hinter sich gelassen, er leitet von den Hühner- zu den Entenvögeln über, streift Tannenhäher, Kolkrabe und Nachtigall [...], rasch möchte er sicheren Boden erreichen« (150).

96 So fungierte der ›Natur‹raum in der Imagination immer auch als Ort der Flucht vor komplexen gesellschaftlichen und als entfremdend empfundenen Zusammenhängen. Dies beginnt wesentlich mit Rousseau, setzt sich jedoch bis in die Gegenwart hinein fort. Vgl. dazu ausführlich MORTENSEN: 1993, 75 ff.

te bedient, wenn es um die Futterbeschaffung für seine ›Tiere‹ geht (144). Auch die Villa selbst, die vermeintlich ganz auf die Bedürfnisse der ›Tiere‹ ausgerichtet ist (143), ist von Kaltenburg sehr bewusst eingerichtet:

»Was soll ich mit Kronleuchtern in meinem Haus? Die Tiere nutzen sie auf dem Weg vom einen zum anderen Schrank als Zwischenhalt, sie bringen sich vor mir in Sicherheit, wenn ich etwas von ihnen will, oder sie turnen einfach auf den Lampen herum.« (122)

Alles im Haus ist nach einem genau austarierten System auf die Tiere ausgerichtet, bald vierzig Jahre Erfahrung stecken im Erscheinungsbild der Räume, die auf den Unkundigen zunächst wie das blanke Chaos wirken mögen. [...] Ein fragiles System, auf die Bedürfnisse der Tiere ebenso wie auf die der menschlichen Bewohner ausgerichtet – und trotzdem meint man, Kaltenburg habe auch eine geheime Freude daran, die Belastbarkeit dieses Systems immer von neuem zu prüfen, ja, er warte jedesmal, wenn er eine neue Tierart ins Haus bringt, darauf, daß sein bislang bewährtes System in sich zusammenbricht. (142 f.)

Eher unabsichtlich wird hier offengelegt, dass es sich keineswegs um ein ›natürliches System‹ handelt, sondern vielmehr um eines, das auf Kaltenburgs Interessen als Forscher und seine Maxime »Leben heißt beobachten« ausgelegt ist. Der vermeintliche ›Natur‹raum zeigt sich damit als von politisch-menschlichem Handeln durchsetzt, ohne dass Kaltenburg dies eingesteht oder wahrhaben will. So erinnert sich Funk mit Unbehagen an die Forschung an Rhesusaffen (241), die Kaltenburg, so meint Funk später, nur widerwillig akzeptiert habe. Dass die Gebäude des Instituts und insbesondere jenes der Rhesusaffen jedoch als »Baracken« bezeichnet werden, kann als Hinweis auf Kaltenburgs Versuche in Posen gelesen werden, die fremde Opfer im Dienste der Wissenschaft und einer Ideologie ebenfalls hinnehmen und akzeptieren, ohne moralisch dafür einzustehen. Sichtbar wird somit, dass auch die vermeintlich objektive Zugangsweise der Naturwissenschaften keineswegs unschuldig ist, sondern Bilder von Natur schafft, hinter denen letztlich ein individuell handelndes und selbstverantwortliches menschliches Subjekt steht.⁹⁷ Dass Kaltenburg dies negiert, ist eine bewusste (Selbst)täuschung eines menschl-

97 So sieht auch Geisenhanslücke die Position des unbeteiligten Beobachters, die Kaltenburg als Wissenschaftler einnehmen möchte, als unmöglich und selbst als Teil eines Verdrängungsprozesses an. Vgl. GEISENHANSLÜCKE: 2012a, 295. Bodenburg verweist in ihren Ausführungen darauf, dass auch Konrad Lorenz nicht reflektierte, dass die menschliche Beobachtungsinstanz nie neutral ist, sondern vielmehr das Geschehen immer schon interpretiert. Vgl. BODENBURG: 2012, 276.

chen Subjekts, das sich selbst als Teil der ›Tier‹gemeinschaft denken will. In einem paradoxen Zwischenraum vollzieht Kaltenburg eine Trennung vom Forschungsobjekt ›Tier‹, indem er sich einerseits als vermeintlich unbeteiligter Beobachter positioniert, ohne sich andererseits ethisch-moralisch über dieses zu erheben, da er eine grundsätzliche Differenz zwischen animalischem und humanem Verhalten verneint. Das Verstecken zwischen und unter seinen ›Tieren‹ offenbart sich dabei als (illegitime) Verteidigungsstrategie, mit Hilfe derer Kaltenburg vor der Verantwortung für das eigene Handeln und der eigenen Vergangenheit flüchten kann.⁹⁸ Entsprechend wird das Institut auch als Gegenort zur zoologischen Sammlung und zu den Reflexions- und Erinnerungsprozessen, die dort stattfinden, inszeniert.⁹⁹ Vielmehr werden diese schon durch die bloße Erwähnung Kaltenburgs gestört:

Ich hätte Ludwig Kaltenburg nicht erwähnen sollen, nicht an diesem Punkt, denn nun ist die Dolmetscherin nicht mehr so aufmerksam wie bislang, wirft trotz der vor ihr stehenden Präparate immer wieder Goldfink und Goldammer, Stieglitz und Yellowhammer durcheinander. Auch *Carduelis chloris*, also Grünfink oder Grünling, und Greenfink sitzen nicht. Entweder findet der eine Name nicht zum anderen, oder einer der Namen nicht zum Tier. (64)

Gelesen werden kann dies als Hinweis auf Kaltenburgs Forschung, in der es gerade nicht um Klassifikationen, sondern um einen unmittelbaren Bezug zu ›Natur‹phänomenen geht, was durchaus faszinierende und neue Erkenntnisse hervorbringen kann, da das Verhalten der ›Tiere‹ zunächst direkt und unvoreingenommen beobachtet wird.¹⁰⁰ Zugleich ver-

98 Vgl. dazu auch eine Stelle, an der Funk bemerkt: »Ein Ludwig Kaltenburg, der nicht von Tieren umgeben ist? Undenkbar. Vermutlich sah man sogar noch auf dem Photo in seinem Reisepaß neben dem Gesicht des Professors eine Hundeschnauze, einen Schnabel.« (215).

99 Auch historisch bilden die naturhistorische Sammlung und der Zoo einen Gegensatz. Vgl. dazu ausführlich RIEKE-MÜLLER: 2004, 118 ff.

100 So trug im Falle von Konrad Lorenz die Zähmheit seiner Dohlen auch dazu bei, dass er sie jederzeit beobachten konnte. Die Dohlenkolonie in seinem Elternhaus in Altenberg war sein erster Forschungsgegenstand. Auch seine erste Dohle hieß, wie die von Kaltenburg, Tschok. Vgl. dazu ausführlich TASCHWER u. FÖGER: 2003, 45 f. und 48 ff., sowie auch RIECHELMANN: 2013, 73 ff. Riechelmann sieht in dieser Annäherung auch die Quelle eines tieferen Verständnisses: »Dahinter steckt die allgemeinere Frage dieser Jahre und die lautet: Was ist Leben? Und diese Frage lässt sich nur beantworten, wenn man in das Organische eingetaucht ist, wenn man wie Lorenz Dohle oder Graugans geworden ist. Wenn man sich dem Tier anverwandelt hat. Der Mensch muss Tier werden, um die Sozialbeziehungen der Tiere untersuchen zu können.« (Ebd., 77).

weist diese Bemerkung ebenso wie das obige Textzitat aber auch auf eine Exzentrik in dem Sinne, als zumindest Kaltenburg sich von menschlich-kulturellen Zusammenhängen sehr bewusst abwendet.

Exemplarisch dafür steht der Umgang mit den eigenen Schatten, den Dohlen, die für Kaltenburg nicht tot, sondern höchst lebendig sind. Als poetische Tiere lassen sie die Verteidigungsstrategie Kaltenburgs besonders deutlich zutage treten. So nutzt er beispielsweise den Instinkt seiner ›Tiere‹ um seine menschliche Umgebung auf mögliche Gefahren hin zu sondieren. Funk berichtet von der Lieblingsdohle des Professors, Taschotschek, die

nichts dagegen gehabt hätte, wenn Kaltenburg einmal seiner Dohlenschar in den Himmel gefolgt wäre [...] während Taschotschek ihm also alles Vogelhafte zutraute, schien sie doch manchmal skeptisch, was seine Einschätzung von Menschen betraf. [...] War jemand zugegen, den Taschotschek als Feind ihres Kumpans ansah, flog sie aus dem Zimmer, hockte sich auf die Dachkante und machte ein Getöse, das nicht eher endete, bis Kaltenburg nicht anders konnte, als [...] den entgeisterten Besucher eine Weile allein zu lassen und draußen auf der Leiter zu erscheinen. [...] In einigen Fällen ist mir später klar geworden: Taschotschek hat sich nicht getäuscht. (112)

Nahegelegt wird hier, dass die Dohlen das menschliche Verhalten genauer wahrnehmen können als Kaltenburg selbst, was die Selbstinszenierung als naiven Naturburschen noch einmal unterstützt. Zugleich stehen die Dohlen für eine geschärfte Wahrnehmung Kaltenburgs, für einen untergründigen Instinkt, mit dem er jede Gefährdung des eigenen Selbst durch andere sofort wittert.¹⁰¹ Es zeigt sich hier eine Identifikation mit und Nähe zu den ›Tieren‹, die erneut nahelegen, dass sich menschliches Verhalten vom Animalischen ausgehend, vom unverfremdeten Instinkt, sogar genauer erfassen und erklären lässt. Allerdings wird genau diese Auffassung der Figur Kaltenburg zum Verhängnis. »Leben heißt Beobachten« (128) heißt im Falle Kaltenburgs vor allem auch ›Überleben heißt Beobachten‹: sein Gegenüber in seinem Verhalten verstehen und ihm zuvorkommen, indem es, soweit möglich, geschickt manipuliert und gesteuert wird oder aber Kaltenburg in die offene Verteidigung beziehungsweise Flucht geht. Die feineren Nuancen der menschlichen Welt, die Funks Frau Klara so souverän beherrscht, entgehen Kaltenburg dabei jedoch. Es ist ihm unmöglich, die menschlichen Gefühls- und Sinnwelten zutreffend

¹⁰¹ Dies wird sich insbesondere im Zusammenhang mit Martin Spengler zeigen. Vgl. dazu weiter unten.

einzuschätzen, beispielsweise die Intrigen von Matzke und möglicherweise von Funk, weil er gar nicht in der Lage ist, diese differenziert zu betrachten. Vielmehr erscheint ihm die Menschenwelt mit ihren Schatten und Abgründen als solche als bedrohlich:

»Es macht mir nicht das geringste, wenn man in mir einen verschrobenen Onkel sieht, der mal amüsante, mal völlig unverständliche Anekdoten von sich gibt, ansonsten aber nicht ganz dicht ist. Wenn Fremde etwa meinen Haushalt hier, meine Lebensweise für absonderlich, gar für gefährlich halten, verrät das doch allenfalls etwas über sie selber. [...] Vergiß niemals, daß um uns herum [...] wohin du auch schaust, fortwährend Dinge geschehen, die weit verrückter sind als alles, was dir je bei mir begegnen wird. Lauter verborgene Abgründe. Bedrohliches. Abscheuliches. Glaub mir. Ich habe schon in manche dieser Abgründe hinabgeblickt. Darum bleibe ich immer ganz gelassen, wenn man mich taxiert. Sollen sie mich für einen Trottel halten, mich kratzt das nicht.« (196 f.)

Deutlich wird, dass Kaltenburg sich nach seinen Erlebnissen im Nationalsozialismus und in sowjetischer Gefangenschaft lieber in der ›Tier‹- als in der ›Menschen‹welt einrichtet. Das ›Tier‹ erscheint als die bessere Gesellschaft, zum einen, weil es nicht bewusst und absichtlich grausam ist, es ist instinktgebunden und damit berechenbarer, zum anderen, weil Kaltenburg, als ›Tier‹ unter ›Tieren‹, sich für sein Handeln weder rechtfertigen noch schämen muss.

Aleida Assmann weist darauf hin, dass im Roman die Welt der Tiere und die der Menschen durch eine Struktur »of mutual observations«¹⁰² verknüpft werde, was klassische Hierarchieverhältnisse auflöst und in Frage stellt. So verweisen die Dohlenaugen im Roman auf ein anderes Augenpaar, die Kohlenaugen Stalins:

»Ich habe lange genug unter Stalins wachsamen Augen gearbeitet, um mir dieses Gesicht für immer einzuprägen. Den Besenbart. Die Kohlenaugen. Tatsächlich hat, nein, hatte er einen durchdringenden Blick, wie ich ihn an niemandem sonst erlebt habe, dem ich bisher begegnet bin. Man kann das wohl kaum nachempfinden, wenn man nicht über einen längeren Zeitraum untentwegt mit dem Gefühl gelebt hat, sein Blick sitzt dir im Nacken, der schaut dir immer auf die Finger.« (205)¹⁰³

102 ASSMANN: 2011a, 211, und dies.: 2018, 157. In diesem Aufsatz spricht Assmann von verschiedenen »Universen der Wahrnehmung, die nebeneinander bestehen, sich überkreuzen und ineinandergreifen.« (Ebd.). Mit den Blicken im Roman beschäftigt sich ausführlich auch BODENBURG: 2012, 269 ff.

103 Auch dies ist eine Parallele zu Konrad Lorenz. Vgl. TASCHWER u. FÖGER: 2003, 133 f.

Mit diesem Blick verbindet Kaltenburg eine tiefe Ambivalenz. Er wird einerseits, wie im Foucaultschen Panoptikum, als Blick der Macht inszeniert, der dem Beobachteten ein stetiges Schuldgefühl sowie die permanente Angst einflößt, Fehler zu machen und dabei entdeckt zu werden, was im Falle des Stalinschen Russlands mit einer tiefen Todesangst verknüpft ist.¹⁰⁴ Zugleich erscheint der Blick in Kaltenburgs Schilderungen paradoxerweise aber auch als väterlicher, fast liebevoller, als »ein Treueschwur: Du mußt Dir keine Sorgen machen, ich verfolge dich und deine Taten, egal, wohin Du gehst, ich folge dir bis in den letzten Winkel dieser Welt.« (208). Dies verweist darauf, dass die festen Vorgaben durch den ›Übervater‹ das Individuum hier auch davor schützen, eigene Verantwortung übernehmen zu müssen.¹⁰⁵ Bezeichnenderweise wird Stalin mit einem ›Tier‹ identifiziert, da Funk bemerkt, dass der Monolog, den Kaltenburg über seine Erlebnisse mit Stalin hält, der einzige ist, »in dem die Tierwelt mit keinem Wort Erwähnung fand« (215). Dies legt nahe, dass Stalin an dieser Stelle das ›Tier‹ vertritt, was auf seine unmenschliche Grausamkeit ebenso wie auf seine Schutzfunktion für Kaltenburg verweist, der mit dem Animalischen das menschliche Verhalten begründet und legitimiert. Mit dem Tod Stalins geht diese Schutzfunktion verloren: Kaltenburg erscheint nicht mehr als bloßes Opfer. Vielmehr werden hinter den ›großen Tieren‹ die ›kleinen Tiere‹ sichtbar, hinter der nahen die noch weiter zurückliegende Vergangenheit und damit Kaltenburgs eigene schuldhaftige Verstrickung in das politische System der Nationalsozialisten. Als Reaktion darauf taucht Kaltenburg noch tiefer in seine Tierwelt ab – Funk findet ihn im Keller im Aquarientrakt (201).¹⁰⁶ Die Dohlen stehen

¹⁰⁴ Vgl. dazu auch BODENBURG: 2012, 293 f.

¹⁰⁵ So persifliert das obige Zitat auch einen Bibelvers, Josua 1, 9: »Hab keine Angst und lass dich durch nichts erschrecken; denn ich, der HERR, dein Gott, bin bei dir, wohin du auch gehst.« Zitiert nach *Gute Nachricht* [...], unpaginiert. Das ideologisch-politische und das religiöse System werden hier implizit verknüpft, was darauf verweist, dass das Erstere Letzteres vereinnahmt und als moralische Instanz ›übernimmt‹, aber auch generell auf das Sein des Menschen innerhalb von Denksystemen, die stets reflektorisch zu erörtern und auch in Frage zu stellen sind. Der ›blinde Glaube‹ an eine höhere Instanz, sei dies der Naturzusammenhang oder eine Ideologie, erscheint hier zutiefst problematisch.

¹⁰⁶ So entzieht sich Kaltenburg dem öffentlichen Gedenken, indem er auf die Pietätlosigkeit der Tiere verweist, die Kränze vernichten würden, sowie darauf, dass das Leben an seinem Institut weitergehen müsse und an das Tier zu denken sei (nicht »des Tieres« zu gedenken, ließe sich hinzufügen) (210 ff.). Ähnliche Situationen ergeben sich, als

hingegen symbolisch für die Schatten der Vergangenheit, für das eigene dunkle Tun, das für Kaltenburg höchst lebendig ist. Diese Schatten werden für Kaltenburg erahnbar, zugleich jedoch beherrschbar und erträglich.¹⁰⁷ Die Dohlen sind mit den Krähenschwärmen aus dem Osten zwar assoziiert, zugleich jedoch verknüpft mit dem noch ›unschuldigen‹ Beginn von Kaltenburgs wissenschaftlichen Studien vor seiner Zeit in Posen. Sie überspringen damit gleichsam ein Stück der eigenen Geschichte. Auch bleibt ihr Blick stumm und ungefährlich, da Kaltenburg selbst der überlegene Beobachter und die Vaterfigur ist, auf die die Dohlen geprägt sind (108 f.). Er weiß sie geschickt zu orchestrieren, was er unter Beweis stellt, wenn er sie bei gesellschaftlichen Anlässen vorführt und zeigt »wie er seine Dohlenschar – ›Sie glauben nicht, daß mir die Vögel aufs Wort gehorchen?‹ – mit einem schrillen Vogelruf vom anderen Elbufer herüberlockt.« (127). Der Flug der Dohlen ermöglicht es weder den Zuschauern noch Kaltenburg selbst, diese klar zu erkennen und einzuordnen. Vor diesem Hintergrund bedeutet die Tötung der Dohlen eine entscheidende Schwächung, indem diese nun festgesetzt und durch Funk auch sezierbar werden. Erst die Ruhe der Dohlen ermöglicht Funk, die eigenen Narrative Kaltenburgs zu durchbrechen bzw. ein Narrativ Kaltenburgs zu schreiben. Dieses ist allerdings ausdrücklich aus der Perspektive des Nachgeborenen konstruiert, der den lebendigen Dunkelheiten selbst nicht in gleichem Maße ausgesetzt war und ist, die konkreten Lebenssituationen Kal-

Kaltenburg eine Geschichtsparade in Dresden meidet und, statt auf der Ehrentribüne zu sitzen, über Land fährt, um dort spontan eine Tiersprechstunde abzuhalten (260 ff.).

107 Auch Fromholzer sieht daher, dass Kaltenburg durch die Fotografie von Stalin »[...] mittelbar die Frage nach seiner [Kaltenburgs, D.L.] eigenen, verschwiegenen Schuld an NS-Verbrechen [thematisiert]. Blick und Verschweigen korrespondieren miteinander.« (FROMHOLZER: 2011, 337). Der Blick Stalins halte die Schuld gegenwärtig, ohne sie auszusprechen zu können. Ebenso wird später auch eine Liebe zu Russland erwähnt, die unklar erscheinen lässt, welche Beziehung Kaltenburg zur Sowjetunion eigentlich pflegt (vgl. 217 f. und 271). Wichtig erscheint für diese symbolische Aneignung zum einen die Farbe der Dohlen, das Schwarz, das die Schatten, das Ungesehene und Verborgene symbolisiert, zum anderen aber auch ihre realen Eigenschaften, z.B. die Lernstärke, durch die sie dem Menschen nahestehen, ohne wirklich bewusste ethisch-handelnde Wesen zu sein, was sie unmittelbar mit Kaltenburgs eigenem Verhalten verbindet. In der Mythologie und Literatur stehen die Raben und Krähenvögel symbolisch oft für das Unheimliche und den Tod. Sie sind jedoch auch Symbol der Weisheit und der prophetischen Fähigkeiten und als Seelenvogel verbunden mit höchster Erkenntnis und innerer Schau – könnten also für die reflexive und geistige Durchdringung des Dunkels stehen. Vgl. dazu RIECHELMANN: 2013, 8 und 63 ff., sowie auch RÖSCH: 2012 und ZERLING: 2012, 168 ff.

tenburgs also nicht wirklich erfassen kann.¹⁰⁸ Kaltenburg selbst ist jedoch auf sein eigenes ›Dohlenspektakel‹ fundamental angewiesen, um sich vor der Erkenntnis des eigenen Selbst, der eigenen Vergangenheit und der sozialen Ächtung zu schützen.¹⁰⁹ Die tiefe Überlebensangst und der Drang zur Selbsterhaltung offenbaren sich damit als grundlegendes Movens für sein Verhalten.¹¹⁰ Nach dem Verlust seiner ›Dohlen-Gemeinschaft‹ bleibt ihm daher nur die erneute Flucht: in den Westen und in ›neue‹, mentale Verteidigungsstrategien.

Dies zeigt sich in einem Buch, das Kaltenburg nach seiner Flucht in den Westen veröffentlicht: *Urformen der Angst*. Auffällig ist die Annähe-

108 Auffällig ist hier schon der völlig ungetrübte Sonnenuntergang bei der Heimkehr nach Loschwitz, der für Kaltenburg ohne die »dunklen Punkte in der Luft, die ihn erwarteten«, ein Inferno ist: »Er fuhr durch einen völlig ungetrübten Sonnenuntergang, hellblau und rot glühend, eine Katastrophe.« (116). Dies lässt sich auch als ungetrübter Blick auf die eigene Vergänglichkeit deuten, vor der ihn die Dohlen zuvor bewahrt haben. Die nach dem Tod der Dohlen folgende Szene wäre hier noch weiter zu erörtern, Kaltenburg erscheint wie ein Kind, indem er nach dem Einkaufen Milch verschüttet, dies selbst aber gar nicht bemerkt. Er zeigt somit eine fundamentale Schwäche. Zudem offenbaren sich erstmals Einblicke in den intimen Raum seines Schlafzimmers, das einen völlig anderen Kaltenburg zeigt. Funk bescheinigt diesem Schlafzimmer eine Extravaganz, hier finden sich französisches Rasierwasser, eine bestickte Tagesdecke und ein gepresstes Alpenveilchen »das den Schnäbeln zahlloser Vogelgenerationen entgangen war« (297). Das Schlafzimmer scheint eine Art privates Kabinett, das durchaus weibliche und auch nostalgische Züge trägt, das Alpenveilchen erinnert an Kaltenburgs Heimat Österreich. Damit hebt es sich auch deutlich vom Rest des Hauses ab, in dem sich nur männliche Figuren bewegen. Dies würde bedeuten, dass eine weiblich konnotierte Seite Kaltenburgs sehr bewusst zurückgenommen wird zugunsten eines vitalistischen und strahlenden Selbstbildes.

109 So legt Kaltenburg selbst viel Wert auf seine eigene Unberechenbarkeit (196). Interessant ist ein Bezug zu Kierkegaard, der davon ausgeht, dass auch die Fürsorge und Pflege einer Erinnerung dazu dienen kann, diese von sich fernzuhalten. Grøn schreibt dazu: »Die dämonische Verslossenheit ist merkwürdig zweideutig, insofern der einzelne sich selbst dadurch verschließt, daß er etwas von sich fernhält, von dem er an der einen oder anderen Stelle eine Erinnerung hat. Er hält es fern, indem er es schützt und ›hegt‹. Womit er sich gerade zu dem verhält, was er nicht in Freiheit durchdringen oder anerkennen will.« (GRØN: 1999, 56). Bance sieht in der Erforschung der Dohlen daher auch eine symbolische Geste, die den Tod bekämpft. Vgl. dazu BANCE: 2011, 185.

110 Die Angst ist eine Grundhaltung, die Kaltenburg durch die Systeme ›trägt‹. Auch Hammermeister sieht eine Entsprechung der Systeme von DDR und Nationalsozialismus darin, dass ihnen ein »Fundament aus Angst, Einschüchterung und Opportunismus« eigen ist (HAMMERMEISTER: 2014, 255). Vgl. auch MUNDT: 2013, 340, sowie FROMHOLZER: 2011, 344 f. Insofern ist nicht nur diese Angst an sich im Blick, sie steht, wie Hermann bemerkt, für »das angstmachende 20. Jahrhundert« (HERRMANN: 2011, 252). Vgl. auch PREIS: 2011, 304.

rung in den Beschreibungen im Werk selbst, die, wie Funk darlegt, beim Singvogel beginnt und über die Hyäne und den Pavian zum Menschen fortschreitet (12 f.). Suggestiert wird damit der ›Durchbruch‹, den Kaltenburg in Dresden vermeidet, was vermuten lässt, dass er sich nach seiner drohenden ›Enttarnung‹ nun doch zur eigenen Schuld und zu sich selbst als ›Mensch‹ bekennt. Dies zeigt auch eine angebliche Fehlübersetzung des Werkstitels bei der russischen Ausgabe: »ICH – LUDWIG KALTENBURG UND DIE ANGST« (11). Konterkariert wird dies jedoch, indem das Werk von Funk als weitere Form der Verdrängung identifiziert wird:

Ja, vielleicht nahm Kaltenburg den Menschen eher notgedrungen in den Blick, weil er spürte, er würde sich nicht mehr wie früher einem Tier gleich welcher Art mit bedingungsloser Offenheit widmen können, nachdem er einmal seinen Tierhaushalt im Stich gelassen hatte. So lese ich sein erstes Westbuch, seine erste umfangreiche Menschenstudie, so habe ich URFORMEN DER ANGST gelesen. (344)

Im letzten Kapitel mit dem Titel »AUSBLICK: DIE NAMENLOSE ANGST« widmet sich Kaltenburg »dem Verhältnis zwischen Mensch und Tier unter Extrembedingungen« (14). Hier schildert er sowohl die Vogelbeobachtung zur Ablenkung in den Konzentrationslagern als auch die Todesangst des ›Menschen‹ selbst und geht der Frage nach, ob »die alle Glieder lähmende Todesnähe dem Menschen wie dem Tier einen besonders klaren Blick verleiht« (15). Das ›Tier‹ wird damit erneut in seiner Trostfunktion sichtbar, da es die politische Situation überblendet, aber auch als Legitimationsgrundlage für Gewalt, da der ›Mensch‹ im Kampf um sein eigenes Überleben sein Bewusstsein verliert und auf die eigenen Instinkte zurückfällt.¹¹¹ Interessant ist erneut eine Parallele zu Konrad Lorenz Werk *Das sogenannte Böse. Zur Naturgeschichte der Aggression* von 1963, in dem er das eigene Handeln im Nationalsozialismus ebenfalls implizit verteidigt.¹¹² Die Aggression sieht er darin als arterhaltende

¹¹¹ Vgl. auch GEORGOPOULOU: 2015, 244.

¹¹² Entsprechend wurden die Grundgedanken des Buches auch schon in den 30er-Jahren formuliert, Lorenz griff sie dann später vor dem Hintergrund des Kalten Krieges wieder auf. So bemerken auch Taschwer und Föger: »Dank des Buches von Lorenz wurden die deutschen und österreichischen Leser ein Stück weit für ihre eigene gewalttätige Geschichte entlastet: Man konnte sich fortan auf die ›Natur des Menschen‹ berufen, die nun einmal für Demagogen anfällig war. [...] Das Buch kann stellenweise wohl auch als eine Art autobiographische Entschuldigung gelesen werden.« (TASCHWER u. FÖGER: 2003, 202). Schnase bemerkt, dass Lorenz dieses Konzept auch vor dem Hintergrund des kalten Krieges entwickelte. Vgl. SCHNASE: 2005, 274.

Kraft, den »auf den *Artgenossen* gerichteten Kampftrieb von Tier und Mensch.«¹¹³ Lorenz geht auch beim Menschen von einem angeborenen Aggressionstrieb aus, der insbesondere dann ausgelöst wird, wenn es Werte zu verteidigen gilt und bestimmte Schlüsselreize bestehen:

Zu der Reiz-Situation, die Begeisterung optimal auslöst und die von Demagogen zielbewußt hergestellt wird, gehört erstens Bedrohung der oben erwähnten Werte [...], eine möglichst mitreißende Führer-Figur [...], und [...] eine möglichst große Zahl von Mit-Hingerissenen.«¹¹⁴

Assoziiert werden kann damit unmittelbar eine nationalsozialistische Propagandaveranstaltung. Lorenz klagt in seinem Buch zwar eine Fehlleitung des Triebes und eine Manipulation desselben durch Demagogen an, erklärt ihn aber zugleich auch als natürlich und durch die Vernunft nur begrenzt beherrschbar. Der Aggressionstrieb habe eine wichtige Funktion, er sei somit nicht »durch gezielte Eugenik wegzuzüchten«,¹¹⁵ sondern müsse vielmehr anerkannt und dann gezielt gelenkt werden, beispielsweise in sportlichen Wettkämpfen, die zugleich der Völkerverständigung dienen.¹¹⁶ Die Möglichkeit zu moralischem Handeln, das sich den ›Natur‹ zusammenhängen entzieht, wird damit entscheidend abgeschwächt¹¹⁷ Die durch die Todesangst gleichsam gelähmte Moral, die Kaltenburg inszeniert, scheint als Begründung zunächst weniger verwerflich, weil sie den eigenen Opferstatus betont. Allerdings zeigt sich auch hier eine problematische Entdifferenzierung von Humanem und Animalischem. So bestimmt Sören Kierkegaard die Angst, im Gegensatz zur Furcht, als etwas genuin menschliches, als Moment der Selbstreflexivität. Während die Furcht sich auf etwas Bestimmtes bezieht, ist die Angst ein menschliches Grundge-

¹¹³ LORENZ: 1983 [1963], 7.

¹¹⁴ Ebd., 242.

¹¹⁵ Ebd., 247.

¹¹⁶ Lorenz plädiert hier gegen den Hochmut der Menschen, die sich weigerten, ihre Naturgewordenheit anzuerkennen, was aber eine gezielte Lenkung und Beherrschung des Aggressionstriebes verhindere. Vgl. ebd., 208 ff. u. 245 ff.

¹¹⁷ Damit widerspricht Lorenz hier erneut Kant, der davon ausgeht, dass der Mensch durch seine Vernunft der Neigung zur Aggression widerstehen kann. Vgl. dazu auch SCHNASE: 2005, 192. Auch Preis bemerkt, dass Kaltenburgs und Lorenz' Position strukturell äquivalent seien. Die Analogieschlüsse zum Menschen führten in beiden Fällen zu viel Kritik, aber auch internationalem Aufsehen um das Buch (PREIS: 2011, 304). Vgl. auch TASCHWER u. FÖGER: 2003, 203, sowie ASSMANN: 2011a, 208.

fühl, das sich aus der Freiheit des Menschen ergibt.¹¹⁸ In ihr wird sich der Mensch seiner Möglichkeiten, aber auch der Notwendigkeit bewusst, sich zu einer Situation und sich selbst verhalten zu müssen – als freies Wesen muss der Mensch »sich selbst setzen«.¹¹⁹ Die Angst ist »der Schwindel der Freiheit«, aber auch »Ausdruck für die Vollkommenheit der menschlichen Natur«.¹²⁰ Indem Kaltenburg Angst und Furcht gleichsetzt, antizipiert er eine Argumentation der Nationalsozialisten, die ihre Eroberungspolitik nicht als Angriff, sondern als Selbstverteidigung auswies. Dies sieht auch Assmann, wenn sie bemerkt: »Beyer reveals fear as the flip side of aggression, describing emotions connected with war obliquely through the veil of zoological theories.«¹²¹ Perfide wird diese Strategie dadurch, dass die fehlende Differenzierung zwischen ›Mensch‹ und ›Tier‹ nicht nur die eigene Verantwortung zum Verschwinden bringt, sondern auch den Unterschied zwischen Opfern und Tätern:

Wenn er erwähnt, wie »Menschen auf engstem Raum zusammengepfercht werden«, wenn er von der »Entmenschlichung« spricht – dann ist man auf anderes gefaßt als auf eine Kritik der Lebensverhältnisse in der modernen Stadt. An einer Stelle ist vom »Wärmetod« die Rede – man sieht den Professor vor sich, wie er erschrickt, kaum daß er diesen Begriff zu Papier gebracht hat, man sieht ihn nachdenken, radieren, nach einem Ausweg suchen, bis »Wärmetod« nichts weiter meint als eine Warnung vor übertriebener Hätschelei. (236 f.)¹²²

So ist die »Todesatmosphäre« in seinen Schriften bis zuletzt das kaum genauer benennbare Umfeld einer Reihe verschiedener, nur unzureichend abgegrenzter

¹¹⁸ In diesem Sinne unterscheidet auch der Biologe Tembrock zwischen Angst als emotionalem Erregungszustand, in dem Hinweise auf eine bedrohliche Situation wahrgenommen und kognitiv verarbeitet werden, die real gar nicht vorhanden sein muss, und Furcht, die sich auf etwas Konkretes bezieht. Auch bei Sartre resultiert die Angst aus dem Bewusstsein der Freiheit. Angst lässt sich somit nicht auf einen arterhaltenden Instinkt zur Gefahrenvermeidung reduzieren, wie es Konrad Lorenz annimmt. Sie setzt ein Bewusstsein voraus. Vgl. TEMBROCK: 2000, 13 ff, 20 ff. sowie 163 ff.

¹¹⁹ GRØN: 1999, 16. Vgl. hierzu und zum vorhergehenden Abschnitt auch ebd., 12 ff, sowie KIERKEGAARD: 1992, 67 ff.

¹²⁰ Ebd., 72 und 85. Vgl. auch GRØN: 1999, 30.

¹²¹ ASSMANN: 2011a, 208.

¹²² Diese Stelle spielt auf Lorenz' Domestikationsthese an, in der er davon ausgeht, dass eine Entfernung vom ›natürlichen Dasein‹ durch die Kultur dem Menschen schadet, da sie einerseits zur Degeneration führt und dem Menschen andererseits, durch die Unterdrückung der Triebe, ungeheure Anstrengung abverlangt. Der überzivilisierte Großstadtmensch weise die negativen Merkmale des Haustiers auf. Dieser Text wurde 1939 veröffentlicht und Lorenz bekennt sich darin explizit zur nationalsozialistischen Rassenpolitik. Vgl. TASCHWER u. FÖGER: 2003, 90 ff., sowie HERRMANN: 2011, 253.

Phänomene geblieben. Die »Todesatmosphäre« hüllt verletzte Vögel ebenso wie unzählige Lazarettpatienten ein. Nach Ludwig Kaltenburg erfasst sie »Unbehauste«, »Heimatlose« und »zwischen den Weltanschauungen Zerriebene« gleichermaßen. Und während der Professor über seinem Manuskript vielleicht allmählich unsicher geworden ist, ob er den Ausdruck an der richtigen Stelle setzt [...], breitet sich die »Todesatmosphäre« unterschiedslos über Schlachthäuser und Scharen toter Dohlen und Trauermärsche spielende Militärkapellen aus, hat sich längst auch eines Kindes bemächtigt, das in einer Bombennacht durch den Großen Garten irrt. (240)

Anschließen lässt sich hier erneut an Agambens Theorien zum ›Homo sacer‹. Kaltenburg wird in der eigenen Argumentation zum ›nackten Menschen‹, zum ›Tier‹, das in einer Extremsituation aus den kulturellen Reflexionszusammenhänge herausfällt und sich auch im Nachhinein in diese weder einschreiben kann noch will. Zugleich vertritt er jedoch die durch den Nationalsozialismus geprägte Gesellschaft gegenüber den eigentlichen ›homini sacri‹, den Opfern der Shoah und der medizinischen Versuche, die tatsächlich jeglicher Würde des Menschseins beraubt sind, indem sie zu ›Tieren‹ erklärt und in ihrem physischen Leben unmittelbar bedroht wurden.¹²³ Kierkegaard beschreibt neben der Angst vor der Freiheit als Möglichkeit auch die Angst ›nach dem Fall‹, dem Schuldigwerden des Menschen. Diese Angst drückt sich aus als Angst vor der eigenen Vergangenheit und Zukunft: davor, erneut schuldig zu werden, aber auch davor, sich zu sich selbst und dem eigenen Handeln zu bekennen. Kierkegaard bezeichnet diesen Zustand als das ›Dämonische‹ und sieht darin eine Unfreiheit, indem der Mensch in der Angst verharrt und vor der eigenen Daseinsmöglichkeit und Freiheit zurückschreckt.¹²⁴ So ist es Kal-

¹²³ Vgl. dazu ausführlich AGAMBEN: 2002, 11 ff. und 135 ff. Diese Differenzlosigkeit von Humanem und Inhumanem kennzeichnet auch die Versuchspersonen von Kaltenburg und jene der Figur Karnau in *Flughunde*. Vgl. dazu GEORGOPOULOU: 2015, 241 ff. Interessant ist hier eine weitere Überlegung Georgopoulous, dass Kaltenburg seine Erkenntnisse über die Angst möglicherweise auch in Menschenversuchen gewonnen hat (ebd., 243). So entrüstet sich Kaltenburg an einer Stelle des Buches mit dem Titel »Die fünf apokalyptischen Reiter« darüber, dass man nicht »vom unterschiedlichen Wert unterschiedlicher Menschen« sprechen könne, »ohne beschuldigt zu werden, man wolle neue Gaskammern einrichten« (345). Auch Konrad Lorenz sah sich vor allem nach der Verleihung des Nobelpreises in Stockholm mit Kritik an seiner Vergangenheit konfrontiert und beschönigte, wie Kaltenburg, die Umstände seines Einsatzes als Arzt und Psychiater bei der Wehrmacht. Vgl. ausführlich TASCHWER u. FÖGER: 2003, 232 ff.

¹²⁴ Vgl. dazu KIERKEGAARD: 1992, 144 ff., und auch GRØN: 1999, 50 ff. und 136 ff. Diese Verslossenheit und das Gespaltene sind für Kierkegaard das Böse im Gegensatz zum Guten, das Zusammenhang schafft und dazu führt, dass man zu sich selbst stehen kann.

tenburg bis zum Schluss unmöglich, sich als souveränes und moralisch handelndes menschliches Subjekt zu etablieren, vielmehr hält er an der Verteidigungsstrategie der Flucht in den ›Natur‹raum fest. Er überlässt das Manuskript seines letzten Werkes, das ihm so viel Kritik eingebracht hat, seinen ›Tieren‹ als Futter, die es tilgen und unkenntlich machen (211). Deutlich wird hier, dass die Verschleierung durch die ›Natur‹rede und die Flucht in den ›Natur‹zusammenhang die menschliche Gemeinschaft untergräbt und auflöst.

Anhand der Figur Kaltenburg wird die Unmöglichkeit beziehungsweise der Unwillen vorgeführt, sich mit der eigenen Vergangenheit auseinanderzusetzen und zu sich selbst als ›Mensch‹, zur Freiheit des eigenen Handelns, damit aber auch zu Versagen und Schuld, zu bekennen.¹²⁵ Damit gewinnt das Animalische im übertragenen Sinne des inneren Verhältnisses aber auch eine besondere Eigendynamik, die Kaltenburg nicht beherrschen kann: weder im Sinne eines gewaltsamen Überlebensinstinkts in der konkret bedrohlichen Situation, noch im Nachhinein, indem dem eigenen Handeln nachträglich Sinn verliehen werden kann. Kaltenburg flüchtet in die Illusion einer Selbstinszenierung als ›Tier‹ im Sinne der Unschuld, und bleibt gerade dadurch ein schuldiger ›Mensch‹, den eine tiefe Angst vor dem eigenen Selbstsein, der eigenen Selbst-Offenbarung und dem eigenen Bewusstsein und Reflexionsvermögen auszeichnet. Eben dadurch verkennt er die Verhaltensmöglichkeiten des ›Menschen‹, die wesentlich differenzierter sind als jene der ›Tiere‹. Er entgeht damit zwar vordergründig der eigenen Verantwortung, verfehlt aber erneut auch die Möglichkeiten zur (Mit)menschlichkeit, zu denen potenziell auch die Vergebung und gemeinsame kulturelle Aufarbeitung der menschlichen Geschichte gehören.¹²⁶ Kaltenburgs Forschung einer engen teilnehmenden Beobachtung spiegelt ein inneres Selbstverhältnis, in welchem er das ›Tier‹ weder transzendieren, bestimmen noch objektivieren kann. Vielmehr werden das Animalische und das Humane oszillierend miteinander verschaltet, so dass gleichsam verwischte Bilder entstehen, die erst das Narrativ von Hermann Funk differenziert und in Zusammenhang bringt.

Vgl. ebd., 123. Dies verweist erneut auf den Namen Kaltenburgs, mit dem sich etwas Abgeschlossenes und Starres assoziieren lässt.

¹²⁵ Inwiefern dies auch ein neues Licht auf die reale Figur wirft, wäre umfassender zu diskutieren und zu problematisieren.

¹²⁶ So geht Hannah Arendt davon aus, dass die gesamte moralische Welt des Menschen auf Vergeben und Verzeihen beruhe. Vgl. dazu RENTSCH: 2016, 48.

Deutlich gemacht wird damit eine Problematik, der sich neuere Theorien bewusst bleiben müssen: ein Neudenken des ›Mensch-‹-›Tier-‹-Verhältnisses darf nicht in eine regressive Flucht in die ›animalische Bewusstlosigkeit‹ münden, die für den ›Menschen‹ unmöglich und eine inszenierte Selbsttäuschung ist. Der Roman führt eindrücklich vor, dass das Humane vor allem in Momenten der Todesangst prekär wird, dann also, wenn es dem ›Menschen‹ nur noch schwer möglich ist, einen eigenen Sinn zu schaffen und den inneren Drang zu überleben, zu überwinden.¹²⁷ So bemerkt auch Assmann, »anstelle des Bösen« führe Beyer »Angst und die Erstarrung im Schrecken als grundlegende Impulse menschlichen und tierischen Verhaltens ein« und vermeide damit eine »moralisierende Perspektive«. ¹²⁸ Zugleich ist die Möglichkeit, frei zu handeln, für ›Menschen‹ jedoch nie wirklich aufgehoben, sie zwingt zumindest im Nachhinein dazu, sich in einem ethisch-moralischen Akt zur eigenen Schuld zu verhalten. Dies setzt dem ›Mensch-‹-›Tier-‹-Verhältnis auch Grenzen, da sich ›Menschen‹ dieser Besonderheit bewusst bleiben müssen. Eine spezifisch menschliche Kultur erscheint, so lässt sich aus Beyers Text schließen, durchaus als brüchig, zugleich aber keinesfalls als Fassade, sondern vielmehr als Instanz, die bewusst geschaffen und aufrechterhalten werden muss. Die sehr bewusste Trennung von ›Mensch‹ und ›Tier‹, die Selbstpositionierung als ›Mensch‹ erscheint dafür als Voraussetzung. Dies ist nicht zuletzt in einer Gegenwart zu bedenken, die sich in einer neuen Nähe zum ›Tier‹ inszeniert. Zu fragen ist, inwiefern die, sicher an vielen Stellen berechtigte, Sorge um das ›Tier‹ den Blick von der menschlichen Gemeinschaft ablenkt, inwiefern sich auch hier Vermischungen, Verwerfungen und Verschiebungen der Hierarchien ergeben, die das ethische Handeln gegenüber dem Mitmenschen in Frage stellen oder neu perspektivieren.¹²⁹

¹²⁷ Insofern ist mir auch unklar, wie Gersdorf und Mayer ausgerechnet von der Kategorie des Überlebens als einem *ethischen* Horizont der Evolutionstheorie sprechen können. Hier wird nicht deutlich gemacht, dass die ökologische Sichtweise, die das Überleben aller Spezies in den Mittelpunkt stellt, erst eine jüngere Entwicklung und sehr bewusst reflektierte Überlegung ist. Vgl. GERSDORF u. MAYER: 2005, 9.

¹²⁸ ASSMANN: 2018, 168.

¹²⁹ Vgl. dazu auch das Kapitel zu Poschmann.

5.2.2. Phantasievolle Abstraktionen – der Künstler Martin Spengler

Als zwei weitere Vaterfiguren treten in Beyers Roman der Künstler Martin Spengler und der Dokumentarfilmer Knut Sieverding auf. Funk sieht beide, als sie sein Elternhaus in Posen erstmals betreten, vor allem als Angehörige des Militärs. Erst auf den zweiten Blick zeigen sie sich als Naturfreunde, als Hilfsfiguren für das Kind, das nach seinem traumatischen Erlebnis mit dem Mauersegler »unter Anleitung [...] die Welt der Vögel in direktem, intensivem Kontakt kennenlernen« (50 f.) soll. Der Künstler Martin Spengler nimmt das Kind mit in die freie ›Natur‹, um dort zu zeichnen,

was wir eben vor uns haben: Rispen, Lehmbrocken, Käfer. [...] Er sagt etwas zu diesem oder jenem Strich, die Stärke, Tiefe, Dunkelheit der Linie, er sieht die Verteilung der Farbe auf dem Grund, sieht die Richtung einer Bewegung, eine Drehung oder einen Zug über den Rand des vorliegenden Blattes hinaus. Ein Hase muß kein Ding mit langen Ohren sein, wenn die scheinbar gestaltlose Ansammlung von Bleistiftstrichen auf dem Papier wie ein Hase kauert oder springt. Kein Wort davon, daß ich doch einen Vogel hätte zeichnen sollen. (54)

Schon hier zeigt sich eine Nähe zu Kaltenburg, da sich Spengler wie dieser auf die gegenwärtige und unmittelbare Wirklichkeit konzentriert, was, so legt das Kind nahe, auch der Ablenkung dient: Das eigene Trauma, die Begegnung mit dem Vogel, muss weder erwähnt noch bearbeitet werden.¹³⁰ Allerdings vertritt Spengler eine romantisch-ästhetische Zugangsweise, die auf sinnlicher Einfühlung basiert:

»Wenn er [Spengler, D.L.] den Ruf des Birkhahns nachahmt, glaubt er damit selber in die Haut, in das Gefieder eines Birkhahns zu schlüpfen. Wenn er mit einem Wiesel im Käfig sitzt, will er Wiesel sein.« (325)¹³¹

Es geht Spengler also nicht darum, die ›Tiere‹ mimetisch abzubilden, vielmehr zielt er auf eine *innere* Lebendigkeit, Dynamik und Bewegung ab, die er als Künstler intuitiv erfasst und in der Zeichnung zum Ausdruck bringt. Auch die Figur Spengler ist an ein Vorbild angelehnt, den Künstler Joseph Beuys, dessen Sichtweise auf Natur ein tieferes Verstehen der fiktiven Figur ermöglicht. Für Beuys war Natur etwas Heiliges

¹³⁰ Dies entspringt allerdings auch der Wahrnehmung Funks, der als Kind das Gefühl hat, dass alles auf ihn und die Vogelbegegnung ausgerichtet ist. So könnten Spengler und Sieverding auch einfach Gäste der Eltern gewesen sein. Deutlich wird damit erneut seine ungenaue Erinnerung in Bezug auf die Kindheit.

¹³¹ Die Fähigkeit, Vogelrufe nachzuahmen, teilt Spengler offenbar mit Beuys. Vgl. ADAMS: 1992, 26.

und Mythisches, mit deren tiefen Kräften der Mensch über seine Sinnlichkeit, Kreativität und Intuition neu in Beziehung treten kann, was ihn zu einer ganzheitlichen Erfahrung zurückführen sollte.¹³² Das Ästhetische und die bildende Kunst wurden für Beuys zum Ort einer Versöhnung, eines unmittelbaren Kontakts, der eine Transzendenzerfahrung ermöglicht.¹³³ Das Tier spielte in diesem Zusammenhang als Mittlerfigur zu einem Naturzusammenhang und als ›Reifepartner‹ in der kulturellen Evolution eine entscheidende Rolle:

In seeking to unify the divide between humankind and nature, Beuys invoked a pre-Cartesian and antirationalist ontology embodied in his occultist claim to be able to communicate profound philosophical and historical truth with animals.¹³⁴

Auch bei Beuys zeichnet sich an dieser Stelle eine Kulturkritik ab: die Ablehnung eines instrumentell-analytischen Denkens und die Idee einer ›Re-Naturalisierung‹ des Menschen und eine Annäherung an das Tier, die die Entfremdung gegenüber der Natur überwinden soll. Interessant ist, dass in diesem Zusammenhang auch der Begriff der »Todeszone« auftaucht. Er bezieht sich sowohl auf die »Vertotungen« des Planeten, also die Zerstörung der Natur als Grundlage des Lebens im Zeitalter der Technisierung, als auch auf die Erstarrung in rationalen Denkformen, die diese Zerstörung hervorbringt: »Beuys [identifiziert] das ›falsche‹, instrumen-

¹³² Vgl. dazu ausführlich DICKEL: 2006, 174. Wichtig ist hier u.a. die Kunstaktion »7000 Eichen«. Die Sekundärliteratur macht deutlich, dass Beuys hier auf die Romantik zurückgreift, zum einen auf das nationalromantische Motiv des deutschen Waldes, gleichzeitig sieht er die Bäume als intelligente Wesen, als Träger einer eigenen Spiritualität. Vgl. u.a. ebd., 187 ff.

¹³³ Vgl. ADAMS: 1992, 26. Auf die Kunsttheorien von Joseph Beuys wäre ebenso wie auf jene von Konrad Lorenz ausführlicher einzugehen. Vgl. dazu ausführlich DICKEL: 2006, 19f; GANDY: 1997, 64f und 647; ZWEITE: 1991, 28; ADAMS: 1992, 28 f.; RAUH: 1998, 345; FUHLBRÜGGE: 2008, 174. Wichtig ist, dass Beuys eine Aufwertung der Sinnlichkeit anstrebt, wie sie sich ähnlich auch in der Theorie Böhmes wiederfindet, vgl. dazu ausführlich die Einleitung.

¹³⁴ GANDY: 1997, 646. Aufsehenerregend war in diesem Zusammenhang die Kunstaktion »Coyote«. Beuys verbrachte eine Woche lang Seite an Seite mit einem Kojoten, um mit dessen inneren Kräften in Berührung zu kommen. Vgl. dazu ebd., 644, sowie ADAMS: 1992, 30 ff. Im Zusammenhang mit dieser Kunstaktion wollte Beuys auch auf die respektlose Behandlung der »Native Americans« und der wilden Natur, symbolisiert durch den Kojoten, sowie die kosmische spirituell-materialistische Transformation im Weltbild der Indianer aufmerksam machen. Vgl. dazu PAUST: 2002, 161 ff. Dies erinnert jedoch auch an eine kolonialistische Vereinnahmung dieser Stimmen für die eigene Kunst, wie sie später bei Sieverding besonders deutlich werden wird. Vgl. dazu weiter unten.

telle Denken mit dem Todesprinzip [...].¹³⁵ Auch wenn er die technischen Möglichkeiten insofern anerkennt, als sie dem Menschen eine Emanzipation von der Natur und damit eine freie Entfaltung ermöglichen, strebt er doch eine Wiederversöhnung zwischen Mensch, Technik und Natur an.¹³⁶ Hier zeigt sich eine überraschende Nähe der Konzepte des Künstlers Beuys und des Verhaltensforschers Konrad Lorenz, eine ›neue Nachbarschaft‹.¹³⁷ Beide schließen an eine Kulturkritik der Moderne an, die die rationalistisch-technische Kultur als Ort der Entfremdung sah und naturnahe Lebensformen suchte. Die Auseinandersetzung mit dem Animalischen spielte dabei eine entscheidende Rolle.¹³⁸ Zugleich sind allerdings beider ›Natur‹-vorstellungen unterschiedlich politisch verortet, da sich Lorenz' Argumentation zunächst eher in den Kontext der nationalsozialistischen Ideologie, Beuys' hingegen eher in den Kontext ökologischer Bewegungen einordnen lässt.¹³⁹ Im Roman, der in den fiktiven Figuren die Begegnung zwischen Lorenz und Beuys inszeniert, werden die fundamentalen Unterschiede deutlich. Kaltenburg geht, wie Konrad Lorenz, von der Evolutionstheorie aus, in der das Animalische, das um sein Überleben kämpft, als gesunde Vitalität erscheint. Spengler er-

¹³⁵ Vgl. ZWEITE: 1991, 19. Konkret erscheint der Begriff im Exposé des Künstlers für das Projekt »Gesamtkunstwerk Freie und Hansestadt Hamburg«, in dem ein von Giften verseuchtes Gebiet durch die Anpflanzung von giftresistenten Bäumchen gereinigt, also ›geheilt‹, werden sollte. Vgl. DICKEL: 2006, 190.

¹³⁶ Vgl. dazu ADAMS: 1992, 28.; DICKEL: 2006, 168, 172, 190. Ein Beispiel für ein Kunstwerk, das die Perspektive der Versöhnung zwischen Technik und ›Natur‹ darstellen sollte, ist das »Erdelefon.« Vgl. ebd., 173.

¹³⁷ So weist Fuhlbrügge explizit auf die Verwandtschaft der Konzeption der ›Tiere‹ von Beuys und Lorenz hin: »Diese am Tier gemessene Anthropologie vertrat auch – sicherlich unter einem anderen Aspekt – Konrad Lorenz.« (FUHLBRÜGGE: 2008, 174).

¹³⁸ Vgl. dazu u.a. ROHMAN: 2009, 130 ff.

¹³⁹ Bezeichnend ist, dass sich auch Kaltenburg in der Umweltschutzbewegung engagiert. So bemerkt Fromholzer: »Der sich exponierende und in den Blickpunkt der Öffentlichkeit tretende Umweltschützer Kaltenburg steht dem verschwiegenen, die allgemeine Beschämung über seine nationalsozialistische Vergangenheit fürchtenden Kaltenburg diametral gegenüber.« Es sei eine naheliegende These, dass »Kaltenburgs staatskritisches Umweltengagement [...] als Wiedergutmachung im unmittelbaren Zusammenhang mit seiner Tätigkeit im dritten Reich [stehe]« (FROMHOLZER: 2011, 338 f.). Selbiges stehe auch nicht unbedingt im Widerspruch zu den vitalistischen Auffassungen aus der Zeit des Nationalsozialismus, denn auch der Schutz der Donau-Auen bedeute den Versuch, ein Stück ursprünglich belassene Natur zu schützen, in der keine Art ein besonderes Recht zum Leben hat. Vgl. ebd., 339. Auch Lorenz war seit den 60er-Jahren in der Umweltbewegung aktiv. Vgl. dazu TASCHWER u. FÖGER: 2003, 244 ff. und 256 ff.

hebt das ›Tier‹ hingegen zum mythischen Wesen und nähert sich ihm scheinbar vorbehaltlos an. Suggestiert wird dabei eine Intimität der Naturbegegnung, die die eigentlichen Machtverhältnisse ausblendet und verkennt. So ist bezeichnend, dass Martin Spengler im Zoo zeichnet (162 ff.). Die Wildheit des ›Tiers‹ wird dabei unsichtbar gemacht und dieses in die künstlerischen Konzepte eingebunden. Auf einen Zusammenhang zwischen der Kunst und dem Zoo verweist auch Berger:

Im Prinzip ist jeder Käfig ein Rahmen um das Tier im Inneren. Die Besucher gehen in den Zoo, um Tiere anzuschauen. Sie gehen von einem Käfig zum anderen, Besuchern einer Kunstgalerie nicht unähnlich, die vor einem Bild stehenbleiben und sich dann zum nächsten oder übernächsten begeben.¹⁴⁰

Dass die künstlerische Annäherung nicht die Wirklichkeit des Lebendigen erfassen kann, wird im Roman auch daran deutlich, dass Spenglers Werk eine eigentümliche Dialektik von Totem und Lebendigem eingeschrieben ist. Katharina Fischer bemerkt, ihr hätten die von Spengler eingerichteten Räume immer Unbehagen eingeflößt, sie war »eingeschüchtert von den Dingen. Das Material war von einer gefährlichen Stille umgeben, tot und lebendig zugleich.« (59). Auch die ästhetische Darstellung des ›Tiers‹ erscheint als Abstraktion des Lebendigen, das diesem selbst nicht unbedingt eine eigene Stimme verschafft.¹⁴¹

¹⁴⁰ BERGER: 2003, 30. Dies zeigt sich auch im Umgang mit dem Material: so findet bei Spengler scheinbar eine unmittelbare Berührung statt, indem er die Kohlestriche verreibt, zugleich dient das Material ausschließlich der eigenen künstlerischen Konzeption. Die Kohle ist hier bereits ein Hinweis auf die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, da sie implizit mit den Dohlen in Verbindung steht. So wird sich zeigen, dass Martin auch die Vergangenheit in eigene Phantasiekonstruktionen überführt. Vgl. dazu weiter unten. Joseph Beuys ging davon aus, dass den Materialien selbst ihre Bedeutung inhärent ist, Kunstwerke waren für ihn eine Annäherung an Natur, eine Denkform, die das Unsichtbare – Kraftzusammenhänge, Energie-Abläufe, Formzusammenhänge ebenso wie das Innere des Menschen – verkörpern, das in die Materie geprägt und in der Formgebung manifest wird. Dies bedeutet für Beuys auch, dass Form und Material selbstverständlich zueinanderfinden, der Künstler also im Dienst höherer Kräfte steht. Vgl. ZWEITE: 1991, 14. Dickel weist demgegenüber auf Rezeptionsschwierigkeiten hin, die sich daraus ergeben, dass »entgegen den Behauptungen des Künstlers [...] weder die Materialien noch die damit in Szene gesetzten Werke ihre Bedeutung unabhängig von Konnotation und Kontext allein in sich selbst [tragen]« (DICKEL: 2006, 169). Weiterhin bemerkt er, dass Beuys' Kunstwerke an die Institution der Kunst gebunden blieben und er, ebenso wie die moderne Industriegesellschaft, »die Materialien der Natur [...] rigide seinem künstlerischen System ein[fügte]« (ebd., 170).

¹⁴¹ Vgl. dazu auch BODENBURG: 2012, 288, die das Abstrakte der Zeichnungen auch als Anerkennung der Tatsache sieht, dass das Tier an sich nicht fassbar ist.

Bezeichnend ist auch, dass die Annäherung Spenglers an die Dohlen ganz anders geartet ist als jene von Kaltenburg. Im Mittelpunkt steht dabei Kaltenburgs Dohle, Taschotschek, die Spengler, »noch ahnungslos, zu zeichnen« (25I) beginnt. Kaltenburg selbst verfolgt voller Interesse diese Begegnung,

als habe er mit sich selber eine Wette abgeschlossen, wer von den zweien den Sieg davontragen wird: Martin, indem es ihm gelingt, den Vogel auf das Papier zu bannen, oder die Dohle, indem sie ihren Porträtisten zur Verzweiflung treibt. Taschotschek gewann. [...] Martin sollte noch viele Male zu einem Porträt von Kaltenburgs Lieblingsdohle ansetzen. Es gelang ihm nie, der Vogel beteiligte sich auf seine Weise jedes Mal wieder an der Arbeit und je näher er Martin während der Sitzungen kennenlernte, desto besser wußte er, was zu tun war, um die Federführung zu übernehmen. [...] Nein, Martin hätte Taschotschek aus dem Gedächtnis zeichnen müssen, und vielleicht hat er es sogar getan, in späteren Jahren. Nur daß wir eben nicht auf den Gedanken kämen, in einem geschwungenen Strich, der sich quer über eine Papiertischdecke zieht, das Bild einer Dohle zu erblicken. (25I f.)

Vordergründig geht es hier um das Kräftemessen zwischen Kunst und ›Tier‹ sowie zwischen Kunst und Wissenschaft und die Frage, ob und wie das ›Tier‹ am besten erfasst werden kann. Hintergründig ist aber von Bedeutung, dass es sich um Kaltenburgs Lieblingsdohle handelt, die, wie bereits ausgeführt, auch für die Schatten seiner eigenen Vergangenheit steht. Kaltenburgs Beobachtung ist daher nicht nur interessiert, sondern auch vorsichtig und kritisch.¹⁴² Allerdings ist die Dohle hier nicht in Gefahr, im Bild festgelegt und der Erkenntnis preisgegeben zu werden, denn sie gewinnt das ›Duell‹ souverän. In der Folge kann sich Kaltenburg Spengler mit Interesse widmen, welcher sich in gleicher Weise wie dem ›Tier‹ auch der eigenen Vergangenheit annähert. Während des Zweiten Weltkriegs war Spengler mit seiner Maschine abgestürzt, sein Co-Pilot kam um, er selbst blieb am Leben. Die Erinnerung an die konkreten Ereignisse ist ihm verlorengegangen. Was bleibt, ist die Erinnerung an eine tiefe Bewusstlosigkeit, aus der allerdings einzelne Bilder und Empfindungen auftauchen:

¹⁴² So zeigt sich auch eine versteckte Konkurrenz der beiden Männer, die sich auf ihre ›Natur‹zugänge bezieht, nicht zuletzt geht es hier darum, wer die Dohle besser erfasst. Die Konkurrenz hat aber auch persönliche Gründe. So gesteht Martin seine Eifersucht auf Kaltenburg, der in seiner Abwesenheit im Elternhaus Funks ein- und ausgeht und dabei auch Funks Kindermädchen nahe ist, in welches Martin verliebt ist). Auch hieraus ergibt sich die spätere Provokation während des Vortrags in Dresden (164 ff.).

»Ich komme einen Moment aus der Bewußtlosigkeit zu mir. Als habe mich jemand geweckt. Tatsächlich bin ich nicht allein, mein Schädel, meine Glieder, die Gelenke – jemand prüft meine Knochen, fährt Brüche, Abschürfungen, Fleischwunden ab. [...] Als ich das nächste Mal erwache, begreife ich: Das sind Tatarenaugen. Als hätten die Tataren die Absturzstelle nicht scheu von ferne betrachtet, sondern mich aus allernächster Nähe untersucht, dann mit der Hand berührt, dann mit zu sich genommen. [...] Es muß Einbildung gewesen sein. Ich lag wohl nur einige Stunden dort, dann wurde ich von einer Suchmannschaft gefunden. Können Sie sich vorstellen, daß mein Kamerad Hans nahezu pulverisiert war?« (254)

Die Schwärze, das eigene Trauma, wird hier mit Bildern durchsetzt und in Bilder umgewandelt, von denen nicht klar ist, ob sie Phantasie oder Wirklichkeit sind.¹⁴³ Dies steht für eine Tiefe des Unbewussten, die nur in Bruchstücken durch das Imaginieren sichtbar gemacht werden kann. So fällt auf, dass die Dohle Tatschoschek während dieses Gesprächs zunächst »[...] unschlüssig über das weiß gebliebene Zeichenblatt [tappte]« (253) und dann mit Martin und seinen Gegenständen spielt. Sie steht hier für das nicht Erfassbare, das nur als Spur, als Abdruck und kaum in dieser Form sichtbar wird. Zu denken ist hier an die Unterscheidung zwischen Erinnerung und Gedächtnis. Das Gedächtnis fungiert als stummer Zeuge und unbewusstes Archiv vergangener Erfahrungen, während die Erinnerung mitteilbar ist und einzelne Gedächtnisinhalte isoliert und konserviert, aber nur um den Preis von deren Entstellung und Zerstörung.¹⁴⁴ Spengler greift hier direkt auf das Unbewusste zu, das er jedoch nicht in einem bewussten Reflexions- und sprachlichen Prozess narrativ fixiert, sondern in einer Art Zwischenraum der Zeichnung in seinem Wesen auszudrücken versucht. In ähnlicher Weise funktionieren später seine Performances, die über den Körper verborgene Inhalte und historische Konstellationen aktualisieren, wobei Martin selbst »in einen sonderbaren Zustand zwischen rigider Selbstkontrolle und innerer Abwesenheit verfällt« und über die »Reaktionen, die er auslöst, selbst erschrickt« (328). Auch hier zeigt sich eine Ambivalenz, indem diese »halluzinatorischen Zustände [mit] der Aktivierung von Selbstheilungskräften einhergehen«

¹⁴³ Auch Beuys erhielt den Mythos von seiner Rettung durch Tataren jahrzehntelang aufrecht. Vgl. GEORGOPOULOU: 2012, 136.

¹⁴⁴ Vgl. dazu BANKI: 2015, 193 ff und 202 ff. Insgesamt wären Theorien zu Gedächtnis und Erinnerung hier näher zu beleuchten und auf den Roman zu beziehen. HAMMERMEISTER: 2014, 259, bemerkt, dass sich Beyer beim gesamten Repertoire der Gedächtnisforschung bediene. Sowohl er selbst als auch Georgopoulou führen die Zusammenhänge mit der Gedächtnistheorie weiter aus, vgl. dazu ebd. und GEORGOPOULOU: 2012, 124 ff.

(256), zugleich aber das eigentliche Geschehen und somit auch die eigene Schuld, gewollt oder ungewollt, verborgen bleibt und niemals explizit ausgesprochen wird. Auch Spengler hat Anteil am männlichen Schweigen, auch er kann die eigene Geschichte nicht erzählen. Zugleich versucht er jedoch, das Unsagbare in ein sinnlich-ästhetisches und damit menschliches System einzubinden und in diesem auszudrücken.¹⁴⁵ Die Kunst zeigt sich als Phänomen, das Annäherung, Verdrängung und Überblendung gleichermaßen ermöglicht. So bemerkt Assmann: »His [Spenglers, D.L.] trauma [...] finds expression only in his art, which is marked by a mixture of roughness and fragility, and shrouded in silence.«¹⁴⁶ Spenglers Kunst verortet sich damit zwischen Kaltenburgs Institut, in dem eine unmittelbare und sinnliche Begegnung mit dem lebendigen ›Tier‹ erfolgt, und der zoologischen Sammlung, die für die bewusste und abstrakte Reflexion der Nachgeborenen steht.¹⁴⁷

Gerade dadurch wird Spengler jedoch für Kaltenburg gefährlich, da er mehr ›weiß‹ als Funk und seine Offenbarungen letztlich nicht durch das Bewusstsein kontrollierbar sind. Sie stellen in Kaltenburgs genau austariertem und wissenschaftlichem (Öko)System der Bezüglichkeiten einen (kulturellen) Fremdkörper dar. Spengler wird damit auch lesbar als jene ›Tierart‹, die die »Belastbarkeit dieses Systems« (142 f) tatsächlich auf die Probe stellt und den konstruierten ›Natur‹zusammenhang Kaltenburgs auf- und potenziell zusammenbrechen lässt, was Kaltenburg allerdings nicht zulässt. Es kommt zum Eklat, als Spengler in einem Lodenmantel

145 Ein Hinweis auf diese Ambivalenz zwischen Bezugnahme und Überblendung, Vergegenwärtigung und Verdrängung ist auch ein Gang Spenglers durch die Trümmerlandschaft Dresdens, in der er sich verläuft. Es sind sonst vor allem die Kinder, die sich dort aufhalten. Spengler beobachtet, wie diese einen anderen Mann von erhöhter Position vermeintlich für seine Kriegsverletzung verhöhnen. Die Kinder werden damit zur moralischen Instanz, die der Generation der Erwachsenen die Zerstörung vorhält, in der sie nun im übertragenen Sinne wohnen und spielen muss. Einzig Spengler geht im Roman auch als Erwachsener durch diese Landschaft, was bedeutet, dass er sie wahrnimmt. Allerdings hat er dabei eine Kunstmappe unter dem Arm und ist auf dem Weg zur Kunstschule und froh, als er sie wieder verlassen kann (153 ff.).

146 ASSMANN: 2011a, 216. Auch Gandy schreibt über Beuys: »His work does appear to be both personally therapeutic and symbolically autobiographical, with its emphasis on personal and social healing and his publicly adopted role in assisting the rehabilitation of postwar German culture.« (GANDY: 1997, 639).

147 Entsprechend wirken die späten Arbeiten Spenglers, in denen die Materialität ganz in den Vordergrund tritt, laut Funk, »als sei jemand in eine Tierkundliche Sammlung eingebrochen« (58).

am Institut auftaucht und damit den Kolkraben Kaltenburgs zum Angriff reizt, der ihn für einen Jäger hält. Kaltenburg verbannt ihn daraufhin aus seinem Institut und bemerkt gegenüber Funk:

»Weißt du was? Ich habe schon lange den Verdacht, daß dein Freund [hier ist Spengler gemeint, D.L.] die Tiere, wie heißt es: putzig findet. Von tieferem Verständnis keine Spur.« Ob er darin nicht auch eine gewisse Arglosigkeit erkennen könne, einen Versuch, sich dem Tier vorbehaltlos zu nähern. »Arglosigkeit, Vorbehaltlosigkeit – wenn ich diese Wörter nur höre, gehe ich an die Decke. Er hat ganz einfach zu viel in BREHMS TIERLEBEN gelesen.« [...] Tiere sind keine putzigen Gesellen, und ein Kind wäre der letzte Mensch, der sich für Niedlichkeit interessiert, im Gegenteil: Es sei gerade der würdige Ernst des Tieres, seine so selbstverständlich ernsthafte Haltung der Welt gegenüber noch im Spiel, die das Interesse eines Kindes wecke. »Das war es doch, was mich an den Tieren anzog – ein Tier versteht es gar nicht anders, es muß dich ernstnehmen [...].« (324 f.)

Der Verweis auf *Brehms Tierleben* (1863) steht für eine bürgerliche und naiv-verklärende Naturnähe, es handelt sich um ein sehr populäres Werk, in dem die Tiere anhand von quasi-charakterlichen Eigenschaften beschrieben wurden, eine Anthropomorphisierung, die Verhaltensbiologen später als unwissenschaftlich ablehnten.¹⁴⁸ Kaltenburg wirft Spengler damit, nicht unberechtigt, eine Verharmlosung, Vereinnahmung und Überblendung vor, die das ›Tier‹ zu stark in den kulturellen und menschlichen Raum einbindet. Zugleich offenbart Spenglers Auftritt als ›Jäger‹ jedoch die eigentlichen Machtverhältnisse am Institut, an dem das ›Tier‹ Kaltenburgs Jagd nach Erkenntnissen unterworfen ist.¹⁴⁹ Da Spengler die bewusste, kritisch-rationale Außenperspektive verlässt und das dunkle Andere imaginiert, kommt er dem Verborgenen durchaus nahe, indem er unbewusst Schwingungen aufnimmt und aus dem Impuls heraus sichtbar

148 Vgl. dazu ENGELS: 2009, 131, sowie auch TEMBROCK: 2000, 17. Kaltenburg wendet sich von einer Verniedlichung der Tiere rigoros ab. Dies gibt er gegenüber Funk auch als Grund für die Herausgabe eines Tierratgebers an, den er später abfällig als »Werkchen« bezeichnet. Er habe sich »über die zahllosen schlechten Tierbücher auf dem Markt geärgert, habe aufräumen wollen mit dem ganzen sentimental, heuchlerischen Mist: Schluß mit den putzigen Näschen, mit den staunenden runden Schlafaugen, oder sollte man sagen: Schlafzimmersaugen, und Schluß mit den kuscheligen Wesen, die nichts anderes sind als Menschen im Plüschkostüm.« (178). Auch Lorenz schrieb zunächst ein populärwissenschaftliches Buch mit Tiergeschichten, um Geld zu verdienen, das er allerdings Kollegen gegenüber kaum erwähnte, weil es ihm unbedeutend schien. Vgl. TASCHWER u. FÖGER: 2003, 154.

149 Bezeichnenderweise ersetzt der Lodenmantel die am Institut üblichen Kittel, die die Tätigkeiten als wissenschaftliche Experimente deklarieren und tarnen (322).

macht und formt. Dies zeigt sich im Zusammenhang mit seiner »Hyänenkunst«, die im Roman zum Ausdruck einer provokativen Kunst wird, die das System der bewussten Verdrängung unterwandert.¹⁵⁰ Spengler zeigt seine Hyänenbilder zunächst Eberhard Matzke: Der ehemalige SS-Mann und die lachende Hyäne stehen sich im Text, von Spengler offenbar unbeabsichtigt, gegenüber, was symbolisch allerdings sehr viel über Ersteren und seine Vergangenheit aussagt (303). Auch als Spengler seine Kunst mit Kaltenburg analysiert, ergibt sich eine aussagekräftige Spiegelung:

»Sie nähern sich also der Hyäne an.« »Eine Annäherung? So würde ich es nicht nennen. Je länger ich die Hyäne untersucht habe, desto stärker wurden meine Zweifel, ob überhaupt jemand die Fähigkeit besitzt, sich der Hyäne anzunähern.« »Sie geben Ihren Eindruck von ihr wieder. Nein, warten Sie«, Ludwig Kaltenburg korrigierte sich, »Sie haben einen Zug an ihr erfaßt: Eine Hyäne scheint über das Bewußtsein zu verfügen, daß sie wie jeder Artgenosse im Rudel gleichsam unsichtbar werden kann.« (316)

Die ›Unsichtbarkeit‹ der Hyäne und ihr Auftreten in einem Rudel von Aasfressern lässt sich hier nicht nur erneut auf Matzke beziehen, sondern auch auf Kaltenburg selbst, der sein Mitlaufen und seine Verantwortung leugnet und in der Masse unterzugehen versucht. Anders als Matzke erkennt Kaltenburg sich in dem Bild zumindest unbewusst und instinktiv selbst, was auch damit zusammenhängt, dass er sich mit dem ›Tier‹ identifiziert.

Die romantisch-ästhetische Annäherung an das ›Tier‹ macht die Grenze zwischen dem Humanen und dem Animalischen wie bei Kaltenburg durchlässig, allerdings nicht aus einer biologischen, sondern aus einer kulturellen Perspektive. Dies macht die verborgenen animalischen Seiten des Menschlichen im kulturellen Raum sichtbar und damit auch reflektierbar.¹⁵¹ Das ›Tier‹sein erscheint damit nicht als natürlicher Zustand oder als Schutz, sondern vielmehr als potenziell bedrohlich, störend und schuldbeladen im kulturellen Zusammenhang. Auch so lässt sich der Angriff des Kolkraben auf Spengler, der dabei gerade seine Augen ins Visier nimmt, lesen: Spengler rührt unbewusst an Kaltenburgs

¹⁵⁰ Möglicherweise liegt auch hier eine Verschiebung vor, ein wichtiges Motiv bei Beuys war nicht die Hyäne, sondern der Hirsch, den er als christlich konnotiert ansah. Er war für Beuys ein Seelenführer und Träger der Hoffnung auf Transformation und Transzendenz. Vgl. DICKEL: 2006, 175, sowie auch ZWEITE: 1991, 16. Stattdessen wird in Beyers Roman die Hyäne zum Hinweis auf die verdrängte und grausame Vergangenheit.

¹⁵¹ Vgl. dazu auch BODENBURG: 2012, 289 f.

Schatten, der sofort mit Angst und Verteidigung reagiert. Insofern lassen sich auch die Bemerkungen des Professors, man dürfe Spengler nicht auf ›Tiere‹ loslassen, doppeldeutig lesen. Spengler unterschätzt hier nicht nur das ›Tier‹ an sich, sondern vor allem die animalischen Überlebensinstinkte in Kaltenburg selbst.¹⁵² Der Kolkrabe erscheint als dessen Stellvertreter, zumindest aber als willkommener Anlass, den Feind zu entfernen und damit weitere drohende Offenbarungen am Institut zu verhindern. Die Figur Martin Spengler vertritt im Roman somit ein romantisch-psychoanalytisches Modell, das keine feste Grenze zum dunklen Untergründigen des ›Menschen‹ ziehen kann und will. Zugleich wird Spengler jedoch deutlich im kulturell-geistigen Bereich verortet, da er die Transzendenz des Animalischen, die Überführung in seine Kunst, zumindest anstrebt. Dabei bleibt er allerdings den eigenen schönen und ästhetischen Bildern verhaftet, was dazu führt, dass ihm ›Natur‹ und auch das ›Tier‹sein des ›Menschen‹ insofern fremd gegenüberstehen, als er deren Abgründigkeit und ihr Aggressionspotenzial, anders als Kaltenburg, durch die eigene Verklärung gar nicht fassen kann bzw. verleugnet. Sowohl Kaltenburg als auch Spengler verkörpern damit eine Naivität und Einseitigkeit, indem jeweils bestimmte Möglichkeiten des Menschlichen negiert werden.¹⁵³ So bemerkt Funk, Kaltenburg und Spengler seien sich zwar nicht mehr begegnet, es schiene ihm aber, »sie hätten sich zeit ihres Lebens auf parallelen Bahnen bewegt«, und er sei, da er »mit beiden in brieflichem Kontakt stand, immer wieder auf rätselhafte Koinzidenzen gestoßen« (328). Die wissenschaftliche Erklärung der animalischen Anteile und die unbewusste verklärend-ästhetische Annäherung an dieselben stehen sich insofern sehr nahe, als beide die bewusste Reflexion der *eigenen* Vergangenheit nicht leisten wollen und können. Sie sind jedoch insofern Antagonisten, als die verklärend-ästhetische Annäherung das Verdrängte und Beherrschte der wissenschaftlichen Zugangsweise hervorholt. Während der erste Zugang eine Rationalität in Anschlag bringt, die das Subjektive verleugnet, erscheint der zweite als subjektive Interaktion und Einfühlung, die aber nicht vollständig ins Bewusstsein dringt.

¹⁵² So korrigiert auch Funk später Kaltenburg: »Nein, Martin Spengler betrachtete die Tiere nicht als ›putzig‹ oder ›niedlich‹. Mit dieser Einschätzung ist Kaltenburg ein grober Fehler unterlaufen.« (330).

¹⁵³ So bleibt unklar, was mit dem Co-Piloten passiert ist und ob Spengler hier möglicherweise, wie Funk in seiner kindlichen Vogelbegegnung, eine konkrete oder diffuse ›Überlebensschuld‹ trifft.

5.2.3. Die Abwesenheit von Schatten – Knut Sieverding

Eine andere Form der Annäherung an das ›Tier‹ und die Vergangenheit verkörpert der Tierfilmer Knut Sieverding, der im Roman als Mittler zwischen den anderen Figuren, sowohl in Bezug auf deren menschliche Verhältnisse als auch in Hinblick auf die jeweiligen Zugänge zur ›Natur‹, fungiert. Wie Kaltenburg steht er für die genaue Beobachtung der ›Tiere‹, da die Produktion von Tierdokumentarfilmen die Kenntnis deren Verhaltens voraussetzt. Auch wurde der Tierfilm an wissenschaftlichen Forschungsinstituten eingesetzt. Einige der Filme von Heinz Sielmann, dem Vorbild der fiktiven Figur Sieverdings, entstanden am Institut von Konrad Lorenz.¹⁵⁴ Zugleich sind die Bilder der ›Tiere‹ allerdings medial vermittelt, was an Aspekte der Ästhetik und Kunst und damit an Martin Spengler anschließt. Wie Kaltenburg und Spengler verfolgt auch Knut Sieverding die Idee einer ›Unmittelbarkeit‹ im ›Natur‹verhältnis, die bei ihm jedoch gerade nicht auf einer sinnlich-subjektiven Zugangsweise basiert. Vielmehr steht er für einen scheinbar neutralen, vollkommen objektiven Blick, der die ›Natur‹phänomene und -zusammenhänge vermeintlich nur aufzeichnet. Zu seinem Film, der mit dem Titel »Kamera entschleierte Familiengeheimnisse« (50) angekündigt wird, bemerkt er:

»Natürlich gab es, das will ich nicht verschweigen, auch Kritiker, die etwas völlig anderes erwartet hatten. Mein Wunsch war ganz einfach, die Welt zu zeigen, sie aber hatten sich wohl gewünscht, ich würde ihnen die Welt erklären, so wie vielleicht eine Großmutter ihrem Enkel die Welt erklärt.« »Als ob das Zeigen einfach wäre.« Knut und mein Vater lachen. (50)

Suggeriert wird hier eine Enthüllung der ›Natur‹zusammenhänge, die als eine Art reine und unmittelbare Offenbarung erscheint.¹⁵⁵ Die ›Natur‹ erklärt sich selbst, ohne dass sie kulturell gedeutet und gestaltet werden müsste. Ihre Darstellung wird vom menschlichen Subjekt abgekoppelt,

¹⁵⁴ Die Filme dienten nicht nur als Beweis- und Anschauungsmaterial für die Forscher, sondern auch als Lehrmittel. Ab den 50er-Jahren gab es eine enge Zusammenarbeit zwischen Lorenz, seinem Mitarbeiter Eibl-Eibesfeld und Sielmann. Vgl. dazu TASCHWER u. FÖGER: 2003, 173.

¹⁵⁵ Die Vorbereitung auf die Vorführung des Films im Hause der Funks erinnert mit ihrer Aufregung und dem Geheimnisvollen an Weihnachtsvorbereitungen. Auch der spätere Hamsterfilm, von dem Katharina Fischer erzählt, wird der Klasse im Gymnasium vor Weihnachten statt der üblichen Geschichte gezeigt, die in der Grundschule vorgelesen wurde. Der Tierfilm, so wird hier nahegelegt, führt die Kinder, die dem Alter der Fiktionen entwachsen sind, in die ›Wirklichkeit‹ ein (54 f. und 59 f.).

indem dieses als Körper hinter einer Kamera verschwindet, die die Rolle der Bildproduzentin übernimmt. Engels verweist auf das Selbstverständnis des Tierfilmers, in dem dieser eine völlig neutrale Position einnimmt, er erscheine maximal als »Stimme aus dem Off« (245). Zugleich beanspruche er aber für sich,

die einzig wahrheitsgemäße Interpretation der Welt der Wildtiere zu bieten. Dazu gehöre die Vorstellung, die Realität des Tierlebens könne eins zu eins im Kinosaal oder vor dem Fernsehgerät erfahrbar gemacht werden.¹⁵⁶

Analog dazu planen Kaltenburg und Sieverding gemeinsam einen Tierfilm, der auf die, auch gegenwärtig völlig übliche, Musikuntermalung verzichtet (286).¹⁵⁷ Ausgeblendet und unsichtbar gemacht wird dabei jedoch die eigene Inszenierung, die die ›Natur‹phänomene entsprechend konfiguriert und anordnet und die weit über ästhetische Aspekte, beispielsweise die Bildauswahl, hinausgeht. So erinnert sich Funk daran, dass Sieverding seine Filme akribisch plant:

Wie Knut mir seinen auf Millimeterpapier gezeichneten Plan des Hamsterbaus darlegt, im Ton eines Ingenieurs, doch mit dem Gesichtsausdruck von jemandem, der eine geheime Schatzkarte ausbreitet [...]. Dann hocken wir vor der filmgerechten Hamsteranlage im Dunkelzelt [...]. Ein letztes Mal fährt Knut mit seiner Taschenlampe den Laufgang hinter der Glasscheibe ab. [...] Jetzt wird uns mitgeteilt, die Hamsterin habe den Zugang zum Bau entdeckt, und Knut schaltet die Lampe aus. [...] Die kommenden Wochen werden ganz darauf ausgerichtet sein, die Hamsterin in ihrem Höhlenreich behutsam an Scheinwerferlicht zu gewöhnen. Kein Hamster vor ihr hat je unter einer permanenten Beleuchtung mit zweitausend Watt gelebt. (246 f.)¹⁵⁸

Hier zeigt sich, dass das ›Tier‹ selbst erst konditioniert und manipuliert werden muss, um das Bild entsprechend produzieren zu können.¹⁵⁹ Engels geht von einem grundsätzlichen Objektstatus der ›Tiere‹ im Tierfilm aus, da diese sich ganz dem Drehbuch und damit dem Blick des Men-

¹⁵⁶ ENGELS: 2009, 130.

¹⁵⁷ Auch die Bezeichnung als »die Revolution« zeigt hier eine Abkehr von historischen Ereignissen, da die Männer ausschließlich auf den Tierfilm konzentriert scheinen.

¹⁵⁸ Vgl. dazu auch WIESER: 2015, 310.

¹⁵⁹ Sielmann ging in seinem Film über Spechte, den er an Lorenz' Institut drehte, ähnlich vor. Auch die Spechte mussten an die Kamera und das Scheinwerferlicht gewöhnt werden. Ebenso entstand sein Kongo-Film nicht direkt im Urwald, sondern wurde in einem überschaubaren Gehege »mit urwaldähnlicher Bepflanzung« gedreht (ENGELS: 2009, 129). Darüber hinaus werden die ›Tiere‹ in ihrem Verhalten auch vom menschlichen Beobachter beeinflusst, so dass sie auch aus diesem Grund nicht mehr als natürliche Wesen erscheinen. Vgl. dazu auch KIPPER: 2004, 133.

schen auf sie selbst unterwerfen müssen: »[...] Jeder Tierfilm [ist] ein Beitrag im Kampf um die Deutungsmacht über Tiere und Natur.«¹⁶⁰ Sieverding entscheidet sehr bewusst, welche Bilder er für sein oft junges Publikum schafft. Zwar behauptet er: »›Nichts läge mir ferner, als Partei zu ergreifen, wenn ich eine Tierbegegnung mit der Kamera einfangen will‹« (246), trainiert aber andererseits ein Hermelin lange auf die Begegnung mit der Hamstermutter, die es scheinbar durch eine Drohgebärde vertreibt. Funk bemerkt dazu: »Nein, Partei ergreifen wollte er nicht, doch wußte er Vorkehrungen zu treffen, damit es zu einer tödlichen Auseinandersetzung zwischen seinen Darstellern erst gar nicht kam.« (246). Auf die Frage Katharina Fischers: »Was hätte Knut Sieverding gemacht, wenn die Verteidigung mißglückt, wenn das Hermelin bis zu den hilflosen Jungen im Nest vorgedrungen wäre?«, antwortet Funk:

So etwas hätte Knut Kindern niemals zugemutet. [...] Er hatte das Hermelin wochenlang dressiert, so daß es im Hamsterbau bis zu einer bestimmten Stelle lief, dort anhielt und nach einer Weile umdrehte. Die Szene war bis in die letzte Einzelheit geplant, man könnte auch sagen: inszeniert, und für das Hermelin spielte es keine Rolle, ob nun eine Hamstermutter auftauchte, um es zu vertreiben, oder nicht. (60 f.)

Sichtbar ist damit, dass sowohl die eigene ›Gewalt‹ gegenüber dem ›Tier‹ als auch jene der ›Tiere‹ untereinander vollkommen sublimiert wird, was ein geschöntes Bild der Wirklichkeit erzeugt. Das Ausblenden wird legitimiert als Geste des Schutzes der nachfolgenden Generation, die die Grausamkeiten nicht ertragen könne, die damit aber auch bevormundet wird. Der vermeintlich unvoreingenommene Blick, der die Wirklichkeit wiedergibt, ist damit

von Beginn an eine Illusion – eine Illusion allerdings, auf die der Konsument eines fiktionalen Films sich mehr oder weniger bewusst einlässt, was für den Zuschauer einer wissenschaftlichen Dokumentation nicht zutrifft.¹⁶¹

¹⁶⁰ ENGELS: 2009, 128.

¹⁶¹ Ebd., 130. Beyer scheint diesen Erkenntnisprozess beim Schreiben des Buches auch selbst nachzuvollziehen: »Als ich mit dem Schreiben von Kaltenburg begann, meinte ich also, Figuren in den Blick zu nehmen, die sich der Natur als einem Bereich zuwenden, der jenseits von Inszenierung, von ästhetischen Überlegungen und so weiter liegt – im Roman der Verweis auf die Sphäre jenseits des Romans, jenseits der Literatur. Dabei gehorcht, wie ich feststellen musste, der Blick auf die Natur selbst wieder Vorgehensweisen, die sich von meinem gar nicht groß unterscheiden. Der Tierfilmer gestaltet, so wie auch ich gestalte. [...] Technische Voraussetzungen, Perspektive, Inszenierung, alles Momente, die genauso beim Schreiben eines Romans eine Rolle spielen.« (Interview mit Marcel Beyer in FROMHOLZER, PREIS u. WISIOREK: 2011, 277).

Die Frage Katharina Fischers zeigt, dass die Kinder zumindest im Nachhinein den unnatürlichen oder zumindest fragwürdigen Ausgang der Situation wahrnehmen, also letztlich die Verklärung durchschauen, ohne aber genau sagen zu können, wie diese zustande gekommen ist und wer ihnen das ›Märchen‹ der schönen Tierwelt mit Happy End vorspielt. Sieverding erscheint damit in einer distanzierten Außenposition, die sich selbst nicht in das Geschehen oder in eine wirkliche Interaktion mit den ›Tieren‹ verwickelt, sondern sie in ihrer Wiedergabe und Sichtbarmachung umfassend gestaltet und steuert. Als individuelles und erzählendes Subjekt bleibt Sieverding noch unsichtbarer als Kaltenburg, indem er vollkommen hinter seinem ›Material‹ und in seinem Werk verschwindet.

Dass sich dies auch auf den Umgang mit der eigenen Vergangenheit beziehen lässt, deutet der Roman nur vage an. So bemerkt Funk, Sieverding sei, im Gegensatz zu Kaltenburg, ein Meister des Versteckens gewesen (244 f.). Nach der Vorführung des ersten Films von Spengler zeigt sich das Kind daher enttäuscht:

»Hätte man mich gefragt, was von diesem Film zu erwarten sei, hätte ich ohne Zögern die Antwort gegeben: Man sieht natürlich Knut, wie er auf der Suche nach seltenen Vögeln durch die Landschaft seiner Heimat zieht. [...] Gleich tritt auch Knut ins Bild. Ich warte. [...] Vor lauter Ungeduld sehe ich mir die Vögel gar nicht genau an.« (56 f.)

Indem Funk in seiner Erzählung den ›Menschen‹ hinter der Kamera sichtbar macht, entlarvt er auch die Strategie der bloßen Dokumentation als Akt der Inszenierung, des Verschweigens und der Verdrängung und zeigt die ›Leerstelle‹ auf, die durch die Ausblendung des Ichs entsteht. Wichtig ist in diesem Zusammenhang, dass Sieverding als einzige ›Vaterfigur‹ keine Beziehung zu den Dohlen pflegt.¹⁶² Ein ›dunkler Untergrund‹ wird

162 Dies allerdings abgesehen von Funks eigenem Vater. Aus Platzgründen musste eine nähere Betrachtung von Funks Vater unterbleiben. Als Botaniker ist dieser nicht den ›Tieren‹, sondern den stummen und unscheinbaren Pflanzen zugewandt, was dazu passt, dass er selbst als äußerst zurückhaltend beschrieben wird. In Funks Kindheit schafft der Vater »Zwischenräume«, den Wintergarten und sein Gewächshaus, in denen er die zerbrechliche Natur schützt und bewahrt. Dass er sich damit der nationalsozialistischen Ideologie widersetzt, zeigt sich nicht nur im Gespräch mit Kaltenburg über das Blaukehlchen, sondern auch darin, dass der Vater sich insbesondere für wilde und exotische Gräser interessiert, also explizit jene, die nicht gezüchtet sind, was einer Reinheitsideologie und einer Trennung der Rassen widerspricht. Dieses Gewächshaus wird von ihm gegen die Ansprüche, die die Nutzpflanzenforschung stellt, lange verteidigt. Allerdings wird diese Perspektive nie öffentlich artikuliert und schließlich doch von jener, die Kaltenburg vertritt, vereinnahmt. Der Vater inszeniert hier ein regelrechtes Schaugericht,

bei ihm vor allem in Form des Hamsterbaus sichtbar, der allerdings durch menschliche Hand nachgebildet ist und technisch ausgeleuchtet wird. Zudem wird der Blick auf ein possierliches ›Tier‹ gerichtet, das sich in dem Bau bewegt. An einer zweiten Stelle taucht ein Tierschatten auf, bezeichnenderweise zwischen Kaltenburg und Sieverding. Funk erwähnt eine Photographie,

die Knut und den Professor anlässlich einer Preisverleihung zeigt. [...] Die beiden Männer schauen einander lachend an. Dennoch wird der Betrachter von einem Blick erfaßt, und zwar vom starren Blick eines Gorillas, der sich zwischen den Porträtierten in den Vordergrund zu drängen scheint. Ein ausgestopfter Affe, mit Glasaugen und aufgesperrem Rachen, das dunkle Fell, der Glanz um seine Nasenlöcher – man meint, auf dem Photonegativ hätte sich beim Entwickeln eine Erinnerung an Knut Sieverdings lange zurückliegendes Jahr im Kongo materialisiert. (365)

Der Gorilla wird hier lesbar als komplexer Hinweis auf das ambivalente Verhältnis zum ›Tier‹, das dem Tierdokumentarfilm eingeschrieben ist. Als bedrohte Tierart verweist er auf den Naturschutz, mit dem der Tierfilm eng verknüpft war¹⁶³ und damit auch auf das bürgerliche Naturverhältnis und dessen didaktisch-moralische Komponenten.¹⁶⁴ Die Beschäftigung mit der Schönheit der Natur diente der Charakterbildung, am Beispiel der bedrohten Tiere lernt der Mensch – so die Vorstellung – Mitleid und Achtung vor der Kreatur und dem Mitmenschen. Dies beinhaltete

dem er und Funk beiwohnen, indem die Vögel die seltenen Pflanzen rigoros vernichten. Ebenso führen die Eltern ihr Kind regelmäßig am Schloss des Gauleiters vorbei, wo sie sich allerdings durch die Steinquader auf dem Weg hindurchschlängeln. Diese Bilder erscheinen symbolisch, werden aber für das Kind nicht ausgedeutet, bleiben für dieses also stumm. Als Funk während des Pflanzensammelns einen Transportzug beobachtet und danach fragt, wohin dieser fährt, antwortet der Vater lediglich: »Nach Osten – oder kennst du die Himmelsrichtungen nicht?« (78). Es ist unklar, ob der Vater damit sein Kind schützen will oder sich selbst aus der Verantwortung zurückzieht. Vgl. dazu auch ASSMANN: 2011a, 215. Später erzählt Kaltenburg Funk allerdings, dass seine Eltern geschnitten wurden (378). In jedem Fall bleibt die Perspektive von Funks Vater stumm und damit ebenfalls ambivalent. So sieht Funks Frau Klara später seinen Vater implizit als Mitläufer und Heuchler, indem er die verletzten Vögel der jüdischen Bevölkerung aufnimmt, aber nicht für deren Schutz eintritt. Vgl. dazu MUNDT: 2013, 334. Der Vater verkörpert hier somit den stillen Widerstand, die innere Emigration, die aber von der Akzeptanz der Verhältnisse nicht klar unterschieden werden kann und scheint schließlich auch vor der Übermacht zu kapitulieren.

¹⁶³ Engels sieht den Tierfilmer als einen der »erfolgreichsten Botschafter des modernen Natur- und Umweltschutzes« (ENGELS: 2009, 138).

¹⁶⁴ Vgl. dazu ausführlich LÖFGREN: 1986.

teilweise auch eine Kritik der zerstörerischen Zivilisation.¹⁶⁵ Zugleich erscheint das ›Tier‹ in diesem Szenario als zerbrechlich, schwach und schützenswert, womit ausgeblendet wird, dass beide Männer sich in Gegenwart eines lebendigen und echten Gorillas in seinem natürlichen Lebensraum kaum so gelassen begegnen könnten. Auch auf einen weiteren Kontext wird damit verwiesen: die Kolonialgeschichte. Dies verbindet Sieverding mit der Zeit um die Jahrhundertwende, in der nicht nur die Auseinandersetzung mit dem ›Tier‹, sondern auch jene mit dem menschlichen Anderen, dem ›Wilden‹, virulent wird.¹⁶⁶ So fanden nicht nur die ersten Forschungs- und Expeditionsreisen nach Afrika im spätkolonialen Kontext statt, auch Topoi wie ›der weiße Mann in der Wildnis‹ spielen im modernen Tierfilm eine wichtige Rolle.¹⁶⁷ Im Hintergrund stand dabei erneut das sogenannte Safari-Dispositiv. Dieses war zunächst mit der männlich konnotierten Jagd verknüpft, wobei zunehmend die reale Gewalt, die Tötung des Tiers, ersetzt wurde durch den sublimeren ›Abschuss‹ mit der Kamera.¹⁶⁸ Das Tier, und durchaus auch die Eingeborenen, wurden dabei in die eigenen Bilder und Klischees gebannt als schwache und kulturlose Wesen, die des Schutzes bzw. der Aufklärung bedürfen. Hervorgebracht wird in dieser Auseinandersetzung mit dem Anderen auch das eigene Ich in seiner Rolle als Wissenschaftler, Missionar oder Umweltschützer – und somit als das moralisch überlegene, weiße, männliche, fortschrittliche Selbst der westlichen Kultur.¹⁶⁹ Gerade diese ›Kultur‹ ist jedoch aufgrund des ihr inhärenten Gewaltpotenzials und ihres Umgangs

165 Teilweise finden sich im Tierfilm sogar Anleihen aus der biologistischen Zivilisationskritik von Konrad Lorenz – »die Idee der Degeneration, des qualitativen Niedergangs der biologischen Substanz des zivilisierten Menschen« (ENGELS: 2009, 134) spiele in vielen Tierfilmen eine wichtige Rolle. So werden bei Grzimek die Städte mit medizinischen Metaphern wie Krebsgeschwüren verglichen. Vgl. ebd., 131, 134 und 136.

166 Vgl. dazu ausführlicher ROHMAN: 2009, 29 f. und 40 ff. Insofern ist zuzustimmen, wenn ein aktueller Artikel zur Popularität des Tierfilms bemerkt: »Jede Tieraufnahme enthält eine Naturphilosophie, eine Kulturtheorie und eine Kolonialgeschichte.« (SEEBLEN: 2015, unpag.).

167 Vgl. dazu HEDIGER: 2009, 82 ff.

168 Gerade zu Beginn deckten sich das Fotografieren und das Erschießen, indem die Tiere reell getötet wurden, um sie anschließend abzulichten. Vgl. dazu ausführlich ebd., 83 f. Vgl. dazu auch ENGELS: 2009, 128 sowie 131 ff., und BODENBURG: 2012, 233 ff.

169 Hier sieht Engels Parallelen zu postkolonialistischen Kontexten. Vgl. dazu ENGELS: 2009, 131 f. Auch Hediger bemerkt, dass die Geschichte des Safari-Dispositivs »eine Geschichte der Verknüpfung von naturwissenschaftlichem Wissen und kolonialem Herrschaftswissen« sei (HEDIGER: 2009, 84). Vgl. dazu auch das Kapitel zu Peter Höeg.

mit dem Fremden nach dem Nationalsozialismus fragwürdig geworden. Auch der scheinbar unschuldige Tierfilm, der auf den ersten Blick nichts mit der Geschichte zu tun hat, lässt sich somit implizit auf die Zeit des Nationalsozialismus beziehen. Sieverding führt eine ›Eroberungspolitik‹ des Anderen fort, indem er das dunkle Territorium der ›Tiere‹ gestaltet und mit seinem Licht durchdringt, ihre Bewegungen beherrscht und sie für die eigenen Bilder gefügig macht, dies allerdings weder offengelegt noch reflektiert. Der Blick des Gorillas erscheint auch als eine versteckte Anklage des getöteten und vereinnahmten ›Tiers‹, der Trophäe, der der Tierfilm eigentlich per Selbstdefinition eine Stimme verleihen soll. Sieverdings Versteckspiel‹ gelingt allerdings insofern, als er, anders als die anderen Figuren, mit seinen Schatten letztlich nicht greifbar wird. Er arbeitet zwar am Institut, wohnt aber nicht dort. Zugleich ist er offenbar Kaltenburgs engster Berater, der, anders als dieser, aber sowohl die ›Menschen‹- als auch die ›Tier‹-welt einschätzen kann. Auch ist Sieverding mit der Kolonialgeschichte – und damit mit Unterdrückung, Gewalt und menschlichen Abgründen – nur implizit assoziierbar. Seine Reise in den Kongo findet lange nach der Kolonialzeit und im Dienste des Umweltschutzes statt. Ebenso unsichtbar bleiben seine Verwicklungen in den Nationalsozialismus, die im Roman an keiner Stelle thematisiert werden, weder, indem er diese implizit zum Ausdruck bringt wie Spengler, noch sich unabsichtlich verrät wie Kaltenburg.¹⁷⁰ Dennoch zeigt auch seine Zugangsweise einen spezifischen Erkenntniswert: Indem Sieverding von der eigenen Person absieht, gelingt es ihm, mit Hilfe der neutralen Kamera neue Einblicke in die ›Tier‹welt zu schaffen, die nicht subjektiv und imaginativ geprägt sind wie jene von Spengler. Analog dazu sieht Kiefer einen solchen dokumentarischen Blick, den er auch in Beyers Poetologie erblickt, als Abkühlung in einem »überkochenden Diskurs der deutschen Nachwendzeit«, er sei als

unparteiisch kühler Glanz [...] kurativ im Medienzeitalter mit seiner Ich-Inflation, Bild-Entwertung und verkitschten Gedächtniskultur, der hysterischen Überbesetzung der nationalen Grundvokabeln.¹⁷¹

¹⁷⁰ Mundt weist darauf hin, dass Beyer nahelege, dass beide die Verbrechen gegen die jüdische Bevölkerung in Posen gesehen haben müssen, dies aber aus ihrer Erinnerung verbannt haben. Unsicher ist, inwieweit dies auch auf sein Vorbild Sielmann zutrifft, der allerdings während der deutschen Besatzung auf Kreta Tierfilme drehte. Vgl. MUNDT: 2013, 326 und 331.

¹⁷¹ Vgl. dazu KIEFER: 2003, 172. Hier sieht Kiefer einen Anschluss an die Theorie von Alain Robbe-Grillet, der als Vorzug der Kamera gegenüber der Literatur sah, dass diese

Bei Sieverding offenbart sich dies allerdings auch als Abwehrreflex in Bezug auf die individuelle Vergangenheit. Sieverding zeigt sich als Figur einer umfassenden medial-technischen Beherrschung, die allerdings so abstrakt und sublim bleibt, dass das individuelle Subjekt als kreiendes und ›tötendes‹, und somit als politisch verantwortliches, darin nur vage erahnbar ist.

Die vorangegangene Betrachtung der ›Väter‹ zeigt, wie eng Beyers Roman die jeweiligen ›Naturzugänge‹ mit der Aufarbeitung der Vergangenheit verknüpft. Der Nationalsozialismus wird damit implizit selbst als Entfesselung des Animalischen in Form von Aggression und Gewalt deklariert, die in der Verhandlung von ›Mensch‹-›Tier‹-Verhältnissen fortan kaum mehr negiert werden kann. Zugleich erscheint diese Zeit als dunkler Untergrund der Schatten, die symbolisch von den Dohlen verkörpert werden. Der unterschiedliche Grad ihrer Lebendigkeit verweist dabei auf die Nähe zum nationalsozialistischen Regime. Deutlich wird auch, dass ›Natur‹-auffassungen, Haltungen und kulturelle Perspektivierungen sind, die das politisch-soziale (Zusammen)leben gravierend beeinflussen. Der spätere ökologische Ansatz, den die Figuren, insbesondere Spengler und Sieverding, in der Nachkriegszeit vertreten, lässt sich dabei durchaus auch als ›Reaktion‹ lesen. So gelingt in den 60er- und 70er-Jahren auch eine Art ›Befreiung‹ von der Vorbelastung durch die nationalsozialistische Ideologie, indem ›Natur‹ von der Generation der Töchter und Söhne neu thematisiert werden kann – explizit politisch und damit, ohne den Verdacht des Rückzugs in die Idylle zu erregen, da die Annäherung mit völlig anderen, demokratischen, Werten verbunden wird.¹⁷² Insgesamt lässt sich festhalten, dass der Roman den Topos des impliziten Schweigens im ›Gespräch über Bäume‹ ausdifferenziert, indem er zeigt, wie vielgestaltig dieses Schweigen sein kann. Wie schon bei Funk gelingt durch das Sprechen ›über Vögel‹ die Annäherung an eigentlich Unsagbares und für die Enkelgeneration letztlich ungreifbares Erleben und Geschehen in der deutschen Geschichte. Dies verweist noch einmal auf die spezifische

Realem, Erinnerungem, Imaginiertem gleichermaßen präzise Objektivität verleihen kann. Er verkündete das Ende jeder Einfühlung und einen neuen kalten Realismus des registrierenden Blicks ohne Ich-Zustand, an die Stelle der Bedeutung tritt dabei die bloße Präsenz, an die Stelle des Helden das registrierende Bewusstsein.

¹⁷² Diese Überlegung müsste weiter problematisiert und verfolgt werden. Vgl. dazu HAUPT: 1983, 163 ff.

Rolle der Literatur und Beyers Poetik, die im letzten Abschnitt anhand der Figur von Funks Frau, Klara Hagemann, diskutiert werden soll.

5.3. Literaturwelten – Klara Funk

Klara Funk stellt eine Gegenfigur zu den ›Vätern‹ dar, weil sie sich der männlichen Welt des Schweigens und der ›Natur‹nähe am deutlichsten entzieht. Sie verkörpert eine Welt der bürgerlichen Kultur, der Reflexion und der kritischen Auseinandersetzung mit Geschichte. Dekonstruiert werden damit die klassischen Geschlechterrollen, die der Frau eine größere ›Natur‹nähe zu- und eine Nähe zum kritischen Erkenntnissubjekt absprechen. Dies stärkt noch einmal die Grundthese, dass die ›Natur‹begegnungen der Männer für die Auseinandersetzung mit einem entfesselten Animalischen des Nationalsozialismus stehen.¹⁷³ Klara Funk kommt mit dem Animalischen hingegen nur innerhalb der ›kulturellen Rahmungen‹ des Dresdner Bürgertums in Kontakt.¹⁷⁴ Sie wird eingeführt als »brüllendes Mädchen im Sonntagskleid« (169), das bei einem Parkspaziergang einen Hundebesitzer zurechtweist, der im Begriff ist, sein ›Tier‹ zu schlagen. Die moralisierende Tierliebe des Bürgertums kommt hier ebenso zum Ausdruck wie die Tatsache, dass Klara in der Lage ist, die Gewalt, die die männlichen Figuren praktizieren, aber zugleich verstecken, zu erkennen und öffentlich anzuklagen. Dies zeigt sich auch in ihrem Verhältnis zu den Vögeln. Anders als für Funk können diese ihr schon als Kind den Blick auf die menschliche Geschichte nicht verstellen oder von ihr ablenken:

Für Klara war, wenn sie zurückschaute, das Gebiet nicht von Finkenvögeln bevölkert, sie sah [...] keine Gefiederzeichnungen, braune Rücken, rote Gesichtsmasken oder schwarze Schwingen mit gelben Binden. An der Bahnstrecke nach Prag spielten damals die Kinder aus der Nachbarschaft [...]. Einmal

¹⁷³ So weist auch Assmann darauf hin, dass es die Frauenfiguren, Klara Funk und Katharina Fischer, sind, die im Roman das männlich konnotierte Schweigen durchbrechen. Vgl. ASSMANN: 2018, 167. Dies hat auch damit zu tun, dass sie als weibliche und nachgeborene Figuren weniger in das Geschehen des Nationalsozialismus involviert sind. Funk erscheint in diesem Kontext als Mittler- und Zwischenfigur, indem er einerseits am männlichen Schweigen als Verbündeter partizipiert, dies aber als Nachgeborener auch transformieren kann.

¹⁷⁴ Dies rückt sie in die Nähe von Funks Vater, der ebenfalls nicht mit ›Tieren‹ arbeitet, sondern Botaniker ist. Gemeinsam haben beide auch, dass sie sich der Kommunikation mit der Tierwelt widmen, so weist auch Funks Vater bei den Spaziergängen das Kind in die ›sprechende‹ Welt der Tiere ein (42 f.).

trödelte Klara auf den Schwellen herum, als alle anderen sich bereits in Sicherheit gebracht hatten, sie sah die Lokomotive, zog die Strümpfe hoch, sie erwartete einen der ewig gleichen Güterzüge, dann riß das Riemchen an ihrer Sandale. Im nächsten Moment hockte sie kaum einen Meter neben den Schienen im Gras, sah zu den überfüllten Wagen hinauf, sah in fremde Gesichter, hörte fremde Sprachen, hörte nichts. Bewegung und Starre, Lärm und Stille wechselten viel zu rasch, als daß Klara hinterher hätte sagen können, ob die Passagiere nun in ausgelassener oder bedrückter Stimmung gewesen waren [...]. Niemand beachtete die Kindergruppe im Gras, nicht einmal die wachsamen jungen russischen Soldaten, die mit auf den Wagen standen. (290)

Die dargestellte Szene erinnert an eine frühere, in der Funk mit seinem Vater am Bahndamm Pflanzen sammelt und ebenfalls Züge vorbeifahren sieht, die indirekt als Transporte in die Konzentrationslager identifiziert werden. Auf die Frage des Kindes, wohin die Züge fahren, erhält es die Antwort: »Nach Osten – oder kennst du die Himmelsrichtungen nicht?« (78), dann wenden sich Vater und Sohn weiter dem Pflanzensammeln zu – bevor Funk in die faszinierende Vogelwelt Kaltenburgs überläuft. Auch zeigt sich bei Klara schon früh eine Konzentration auf die Stimmen und Laute der Vögel die durch diese ›Sprachfähigkeit‹ und ihre Individualität der menschlichen Welt angenähert werden:

Und die Kohlmeisen hatten ihr immer gefallen [...]. Ihre Begeisterungs- und Überraschungsrufe, als wollten sie das Mädchen dort unten auf einen besonderen Futterfund hinweisen, an ihrer Freude teilhaben lassen. Ja, lange habe sie geglaubt, es sei eine ganz bestimmte Meise, die sie jeden Sonntag an der Tiergartenstraße erwartete, um sie beim Spaziergang mit den Eltern zu begleiten, bis sie begriff, die Meisen hielten Stimmführung, sie sprachen miteinander, und Klara konnte nur die Stimmen nicht voneinander unterscheiden, die an der großen, den gesamten Park umspannenden Unterhaltung beteiligt waren. (276 f.)

Der Kontakt zur Vogelwelt erscheint als eine Vorbereitung auf das Heraushören der ›Zwischentöne‹ und des nicht unmittelbar sprachlich Artikulierbaren, das Klara später im politischen Salon ihrer Eltern praktizieren wird. Dieser Salon, in dem sich jüdische Emigrant:innen und DDR-Oppositionelle begegnen und in dem politische Informationen ausgetauscht und diskutiert werden, bildet ein Gegenstück zu Kaltenburgs Villa, ein ›Heterotop‹, das sich dem System entzieht, sich aber zugleich kritisch mit ihm auseinandersetzt.¹⁷⁵ Es ist ein kosmopolitischer Raum des differen-

¹⁷⁵ Darauf kann hier nicht ausführlicher eingegangen werden. Eine große Rolle spielt beispielsweise der Antisemitismus, der sich auch im DDR-System fortsetzte und der ein jüdisches Paar, das Klara und ihre Schwester sehr mögen, zur Flucht veranlasst (224 ff.).

zierten Zusammenklangs, in dem die politischen Geschehnisse allerdings aufgrund der Verfolgungsgefahr ebenfalls nicht direkt zur Sprache gebracht werden können. Anders als Kaltenburg und auch Funk zeichnet Klara ein bewusster und unmittelbarer, leibhafter, Umgang mit der Geschichte aus, der zwar auch von Angst, nicht aber von Opportunismus geprägt ist.¹⁷⁶ Sie wird daher im Roman als überlegene Figur gezeichnet, fortgeschritten insofern, als sie über den ›Natur‹zusammenhang, in den Kaltenburg eingelassen bleibt, hinauswächst:

Er [Kaltenburg, D.L.] wußte um die fehlenden Jahre im Salon der Hagemanns, bestimmt. Hätte er die Gesichter vor Augen gehabt, die Gespräche im Ohr, als er mit der Arbeit an URFORMEN DER ANGST begann, dann gäbe es heute auch keine Unsicherheit, was unter »Todesatmosphäre« genau zu verstehen ist. (238)

Im Gegensatz zu Kaltenburg kann Klara die Welt des Menschlichen differenziert erfassen und von moralischen Werten her agieren (219). Herrmann deutet sie daher als Kontrastfigur, die

dem biologistischen Verhaltensforscher ihr literarisches Wissen als Erkenntnispotenzial des Menschlichen entgegen[hält] und [...] auf dieser Basis eine kritische Haltung gegenüber der streng logischen Deduktion Kaltenburgs [bezieht].¹⁷⁷

Auch Assmann bemerkt, die Aufmerksamkeit Klaras operiere »like that of Hermann's father: in a social framework that is related to caring empathy and moral consciousness.«¹⁷⁸ Mundt sieht in ihr »a proponent for humanism [...] she functions as a reminder of a better world.«¹⁷⁹ Schon beim ersten Treffen macht Klara ihren späteren Mann durch die Übergabe eines von Kaltenburg verfassten Tierratgebers auf Punkte aufmerksam, die Kaltenburg vor ihm verbirgt und leitet damit eine Irritation in Bezug auf die Loyalität gegenüber Kaltenburg und seine scheinbar naturgegebene Welt ein (178).¹⁸⁰ Auch entdeckt sie bei der ersten Begegnung mit Kal-

Vgl. zu den Bezügen zu politischen Ereignissen in der DDR auch BANCE: 20II, 189 f., und MUNDT: 2013, 334 f. Hier wird noch einmal eine Ähnlichkeit der Systeme nahegelegt.

176 So werden die Kinder, die sich über eine politische Parole amüsieren und diese parodieren, vom Vater streng zur Ordnung gerufen mit dem Wort »Workuta«, das für sie keinen direkten Sinn gewinnt, aber doch eine Bedrohung symbolisiert (179 ff.).

177 HERRMANN: 20II, 252.

178 ASSMANN: 20IIA, 2II.

179 MUNDT: 2013, 336.

180 Auffällig ist hier auch, dass im Zusammenhang mit der Begegnung mit Klara erstmals Funks vollständiger Name genannt wird. Dies legt nahe, dass ein erster Schritt der

tenburg selbst, die bezeichnenderweise in einem Café und nicht am Institut stattfindet, eine Verletzung an dessen Hand, die gewöhnlich von Handschuhen verborgen wird. Klara erweist sich damit von Beginn an als Wesen, das sich in die ›Tier‹welt der männlichen Figuren nicht einmischen lässt, sondern diese vielmehr kritisch von außen betrachtet. Dies hängt allerdings auch damit zusammen, dass sie als Nachgeborene und als Frau nicht in gleichem Maße in das Geschehen im Zweiten Weltkrieg verstrickt ist und damit auch nicht die Notwendigkeit der männlichen Figuren teilt, ihrer Schuld zu entfliehen.¹⁸¹

Auffällig ist, dass Klara mit ihrer Schwester keine Dohlen, wohl aber aus ihrem Zimmerfenster die Krähen vor ihrem Haus beobachtet. Die Krähen gehören zur gleichen Gattung, teilen jedoch den Alltag des ›Menschen‹ in wesentlich stärkerem Maße, da sie sich im städtischen Raum aufhalten.¹⁸² Anders als die Dohlen repräsentieren die Krähen im Roman nicht die Schatten der Vergangenheit, sondern die realen Gefahren der Gegenwart. So beginnt die Beobachtung der Krähen an einem Morgen, als die ältere Schwester Ulli schwerkrank ins Krankenhaus gebracht wird:

Dann hörte Klara die Krähen über dem Wasaplatz. [...] Ulli sah sie auch. Nur einen Augenblick lang, während sich die Erwachsenen unterhielten, waren die beiden Schwestern allein. Nein, sie waren mit den Krähen allein. Klara zeigte hinauf in den Himmel, der stille Vogelzug [...]. Klara wusste nicht, ob ihr unheimlich war, ob sie sich wünschte, die Krähen kämen näher, ob sie die Hand hinhalten sollte. (279 f.)

Die Krähen stehen, wie in der traditionellen Symbolik, für das Unheimliche und den Tod, die im Roman mit beiden Diktaturen des Nationalsozialismus und der DDR verknüpft werden.¹⁸³ Offenbar vom Ruf einer Nebel-

Loslösung zu einer eigenen Identität geschieht, der aber erst im Zusammentreffen mit der Dolmetscherin wirklich vervollständigt wird. Vgl. dazu auch weiter unten.

¹⁸¹ Damit soll nicht gesagt werden, dass nicht auch Frauen in den Nationalsozialismus intensiv verwickelt sein konnten. Sie waren jedoch, dies macht der Roman deutlich, nicht als Soldaten an Kriegshandlungen beteiligt und sind daher weniger mit der Schuld der eigenen aktiven Gewaltausübung konfrontiert. Insofern erweist sich der Topos des Sprechens über Bäume und des Verschweigens von Gewalt zumindest im Roman selbst als wesentlich männlich konnotierter, an dem Klara nicht teilhat.

¹⁸² Vgl. dazu ausführlicher RIECHELMANN: 2013, 8 und 23. Gerade die Nebelkrähen und die Rabenkrähen, die Klara und ihre Schwester beobachten, sind in Deutschland die häufigsten Krähenarten, wobei die grau-schwarzen Nebelkrähen im Osten beheimatet sind.

¹⁸³ So werden die Krähen wie folgt beschrieben: »Schwärme von jenseits des Ural und aus den westlichen Ebenen stehen mir vor Augen, das schön verschattete Gefieder, hier

krähe geweckt und aufmerksam gemacht, beobachtet Klara den Abtransport jüdischer Nachbarn:

Auf der gegenüberliegenden Seite steht ein Wagen mit laufendem Motor. Kein Tier, kein weiteres Lebenszeichen. [...] Ein Nachbar im Schlafanzug, und zwei Männer im Ledermantel. Es wird noch Stunden dauern, bis die ersten Krähen über den Wasaplatz ziehen [...], die Fußwege in Augenschein nehmen, auf Futtersuche gehen und die Passanten mustern werden, als sei zwischen gestern und heute morgen nichts weiter geschehen. (282 f.)

Sichtbar wird hier eine deutliche Trennung zwischen ›Mensch‹ und ›Tier‹, da die ›Tiere‹ der menschlichen Geschichte völlig indifferent gegenüberstehen.¹⁸⁴ Sie werden dadurch zur Trostfigur, die für eine Kontinuität steht (281), die sich der menschlichen Geschichte entzieht. Zugleich wird dies jedoch als befremdlich markiert. Beim Blick auf einen Militärkonvoi und einen Soldaten, der scheinbar das Haus der Hagemanns beobachtet, halten die Schwestern den Atem an:

Aber es waren nur die Krähen, Krähen auf dem Dach, die nun hinabglitten, gleich wieder an Höhe gewannen und Richtung Nordosten verschwanden, als habe sie die Kombination von Feldstecher und geschultertem Gewehr nervös gemacht. (281).

Die Vögel spiegeln die Angst der Kinder und lenken zugleich den Blick von zerstörerischen menschlichen Welten ab. Dies geschieht allerdings eher im Sinne einer temporären Flucht und einer Geste des ›Als-Ob‹, nicht durch eine wirkliche Parallelisierung wie bei Kaltenburg. So streiten die Schwestern zwar darüber

wie das Verhalten der Nebelkrähe einzuschätzen ist, wenn auf der Straße etwas Ungewöhnliches geschieht [...]. Feige ist sie, sagt Ulli, will ungeschoren bleiben, aber auch nichts verpassen. Eingeschüchtert, sagt Klara, sie hat mehr Angst um die Menschen als um sich selbst. (283)

Letztendlich offenbart sich diese Sicht aber als eine kindlich-naive Projektion, die die ›Tiere‹ anthropomorphisiert und die eigenen Ängste und Verhaltensweisen, und auch Möglichkeiten, in sie hineinliest. Sie wird in

schillernd wie frisch aufgekochter Teer, dort stumpf schwarz wie Teer, der in der Kälte brüchig wird, und dann partienweise diese feine aschgraue Schicht, wie durchglühtes altes Holz, über das lange kein Windhauch gestrichen ist.« (78 f.). Mundt weist hier auf den Bezug zum Gedichtband *Erkunde* und der Todesfuge Celans hin, so dass diese Vision unmittelbar mit dem Holocaust und dem Schicksal Dresdens verknüpft wird. Vgl. MUNDT: 2013, 334.

¹⁸⁴ Vgl. auch BANCE: 2011, 183.

einem späteren Stadium, in dem sich Klara von der Vogelwelt ab- und der Literatur zuwendet, überschritten. In Bezug auf Klara werden die Vögel vor allem in ihrem Zeichencharakter zugänglich, als Symbol, als Teil der Geschichten, die das Menschliche selbst beleuchten. Anders als die in den Krieg verwickelten Männer, ist Klara ›dem menschlichen ›Tier‹ in Extremsituationen nicht selbst begegnet und kann sich nicht zuletzt dadurch den Blick auf ›Menschen‹ als ›Menschen‹ bewahren. Das entfesselte Animalische, das aus den kulturellen Konfigurationen ausbricht, die tiefen Abgründe, werden lediglich als bildliche und ästhetische Spur durch die Soldaten und die Krähen erahnbar, nicht jedoch in ihrem ganzen Ausmaß, das sich kulturell nicht mehr fassen und bewältigen lässt. In diesem Sinne tauchen die ›Tiere‹ in Klaras rückblickenden Erzählungen nur als Randfiguren der menschlichen Geschichte(n) auf, die sie mit bevölkern, ohne jedoch direkt damit zu interagieren oder diese zu beeinflussen.

Klaras Zugang zur eigenen Vergangenheit vollzieht sich über Marcel Prousts Werk *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* (1913–1927), das sie immer wieder und in verschiedenen Übersetzungen liest. Diese Übersetzungen verweisen nicht nur auf ihre Begegnung mit einem der verfolgten Übersetzer des Proust im Salon ihrer Eltern, sondern vor allem darauf, dass die Menschheitsgeschichte und die Vergangenheit in Erzählungen niemals ganz zu fassen sind.¹⁸⁵ Vielmehr werden bestimmte Aspekte aus einer subjektiven Perspektive heraus ausgedrückt und fixiert, die in einem anderen Sprach- und Denksystem möglicherweise anders erscheinen. Anders als Funk ist sich Klara des Konstruktcharakters menschlicher Ordnungssysteme und der Differenz zwischen erlebter Wirklichkeit und Erzählung offenbar deutlich bewusst. Die Schrift wird für sie zu einem Ausgangspunkt und Durchgang auf die eigene vergangene Wirklichkeit hin, die als individuelle und mit ihrem Schmerz aber weder artikuliert noch geteilt werden kann. Funk bemerkt:

»Ebenso habe ich, da ich sie beim Lesen beobachtete, mit der Zeit gemeint, ich könne ihr ansehen, welche Ereignisse unseres gemeinsamen Lebens unweigerlich, ja, gegen Klaras Willen wieder und wieder vor ihrem inneren Auge abließen.« (367)

¹⁸⁵ Vgl. dazu ausführlicher ebd., 190. Schottländer, dem Klara im Roman begegnet, war Jude und wurde gezwungen, die DDR zu verlassen.

Die Bilder stellen sich hier im Sinne der von Proust geschilderten ›memoire involontaire‹ ein, so dass das Buch, wie Funks Dohlen, als Schutz erscheint. Das Buch verstellt Klara den direkten Blick auf die Geschichte, aktualisiert aber zugleich einzelne Segmente derselben. Ihr Schweigen ergibt sich dabei aus Respekt vor der Geschichte und dem Wissen, dass sich diese in ihrer Differenziertheit nicht aneignen oder erzählerisch darstellen lässt. Den nostalgischen Erzählungen ihrer Freunde, die Gewalt und Schuld gleichsam verwischen, steht Klara daher äußerst kritisch gegenüber:

»Es hat etwas Obszönes [...]. Das halte ich nicht aus. Etwas Obszönes, und zugleich etwas Verzweifertes, diese in einen Plauderton gekleidete Verbissenheit, als könne man sich, indem man von früher erzählt, selber unschuldig werden lassen.« Klara ertrug die Schwere der Geschichten nicht, nur so habe ich es mir erklären können. Diese Schwere, die sich nach und nach verliert, je länger eine Geschichte im Erzählen hin und her gewendet wird, je mehr Details ans Licht gezogen werden, so daß am Ende hinter jedem tragischen Ereignis eine im Rückblick doch recht komische Verwicklung von Zufällen zu stecken scheint. (363 f.)

Wenn sie dem Gespräch über die Vergangenheit nicht entgehen kann, weist sie auf von ihr erfundene Stellen im Proust hin, die vom Händewaschen handeln. Damit hält sie den Freunden, die sich selbst von der Geschichte reinzuwaschen versuchen, einen Spiegel vor, ohne allerdings ihren Protest deutlich zu artikulieren. Auch Klara bleibt daher als Figur durch ihre Flucht in die Literatur ambivalent: Sie schafft eine Schutzzone, die sie und andere vor der direkten Konfrontation und dem Gespräch über die eigene Vergangenheit bewahrt, hebt dabei aber die Verklärung und Illusionen der anderen nicht wirklich auf. So bemerkt Mundt richtig:

Ambiguously, her talking about Proust's fiction can be construed as an act of rebellion, but simultaneously as detachment from the political realm and flight into aestheticism.¹⁸⁶

Gleichzeitig stellt sich Klara als Figur jedoch stärker als die anderen Figuren dem Schmerz, den diese Geschichte auslöst. Sie ist sich der Handlungsfähigkeit des ›Menschen‹ in der Geschichte bewusst, der eben nicht in ›Natur‹welten und festgelegten Verhaltensweisen aufgeht. Gerade vor diesem Hintergrund erscheint das ›Versagen‹ des Menschlichen jedoch umso unfassbarer und schmerzlicher, so dass es auch im Nachhinein nicht

¹⁸⁶ MUNDT: 2013, 336. Zugleich ist es aber so, dass sich Klara mit ihrer Proust-Lektüre auch der Kulturpolitik der DDR widersetzt. Vgl. ebd., 336, und auch BANCE: 2011, 190.

wirklich bewältigt und antizipiert werden kann. Nicht zuletzt steht Klara implizit für eine kosmopolitische Vision einer Menschheit, die mit all ihren Verschiedenheiten und unterschiedlichen Ansichten zusammenlebt und die Wirklichkeit gestaltet, ohne dass diese Ansichten auf den Nenner *eines* Menschseins gebracht werden könnten. So wird im Zusammenspiel zwischen Klara und Hermann Funk auch deutlich, dass jedes menschliche Subjekt seine eigenen Sinnwelten schafft, was Individualität und Freiheit, aber auch Verantwortung und existenzielle Einsamkeit bedeutet. Die ›Erinnerungswelten‹ der Funks, die zoologische Sammlung und der Proust bleiben voneinander getrennt, da sie sich zwar ähneln, aber nicht in einen direkten Dialog überführt werden können.¹⁸⁷ Funk spricht von

Wehmut, weil wir wußten, der eine kann den anderen nicht in dessen Welt begleiten. Denn ein Begleiter wundert sich angesichts von Erscheinungen, die unter den Gegebenheiten jener Welt als Selbstverständlichkeiten hinzunehmen sind, stellt Fragen, wo er still sein muss, versucht, den anderen ins Gespräch zu ziehen, wo er nichts weiter als betrachten soll. [...] Leichte Erschütterungen. Die ersten Mißverständnisse. Alles will erklärt sein. Irgendwann beginnen die rätselhaften Dinge, sich Schritt für Schritt aus der inneren Welt zurückzuziehen und mit ihrem Verschwinden läßt auch das Bedürfnis nach, diese Welt zu erkunden. Bald betritt man sie nur noch, wie man einer alten Gewohnheit folgt. Eine solche Leere aber, einen solchen Verlust hätten wir nicht ertragen, weder zu zweit noch allein. (388 f.)

Sowohl der Proust als auch die toten Vögel erweisen sich als individuelle Strategien, mit der Vergangenheit, mit Verlust und Trauer, aber auch mit der eigenen Schuld umzugehen. Sie sind Symbolwelten, die auf eine lebendige Erinnerung hin durchlässig werden. Diese soll nicht verwaschen und verfremdet werden, indem versucht wird, sie umfassend zu erklären. Dabei bleibt allerdings ein Rest des Unsagbaren, der eigenen Schatten und des Untergründigen, der niemals wirklich erhellt, sondern nur erahnt werden kann. So bemerkt auch Beyer in einem Interview:

Kann man jemanden restlos erfassen? [...] Zwar gibt es in den Naturwissenschaften die Vorstellung, dass das Objekt am Ende komplett erforscht sein werde. Aber letztlich müssen auch sie eingestehen, dass das Beobachten kein Ende hat, dass es immer wieder neue Rätsel gibt. Die Fähigkeit, neue Rätsel zu entdecken – das würde für mich zur Definition von Leben gehören.¹⁸⁸

Klara vertritt damit als Figur eine sprachlich-erzählerische Abstraktion, die sich ihres eigenen Untergründigen und der Verfremdung desselben aber

¹⁸⁷ Zwischen beiden Welten ergeben sich nur vage Korrespondenzen (389 f.).

¹⁸⁸ FROMHOLZER, PREIS u. WISIOREK: 2011, 290.

bewusst bleibt. Sie ist keine anklagende Figur in dem Bewusstsein, dass sich eine situativ-konkrete Vergangenheit, zumal die eines anderen ›Menschen‹, im Nachhinein weder genau konstruieren noch beurteilen lässt.

Dies kennzeichnet auch das poetische Verfahren des Romans selbst, das nun abschließend noch einmal zusammengefasst und problematisiert werden soll. Deutlich gemacht wurde, dass der Roman eine ungewöhnliche Verknüpfung von ›Tier‹- und Erinnerungspoetik vornimmt, die sowohl das Nachdenken über die ›Väterliteratur‹ als auch jenes über ›Tier‹-darstellungen in der Literatur beeinflusst. So werden gerade anhand der Dohlen- und Krähenvögel sehr verschiedene Zu- und Umgangsweisen mit dem ›Tier‹ aufgezeigt: die Auseinandersetzung mit den Vogelpräparaten der ornithologischen Sammlung bei Funk, die die Frage aufwarf, inwiefern diesen eine Aussagekraft über das lebendige ›Tier‹ zukommen kann; die unmittelbare Beobachtung der Dohlen bei Kaltenburg, die eine große Nähe herstellt, aber die Möglichkeiten der wissenschaftlichen Abstraktion fragwürdig werden lässt; die künstlerisch-medialen Darstellungen der Zeichnung und des Tierfilms, die das ›Tier‹ im einen Fall als subjektive Erscheinung anzueignen und auszudrücken versucht, im zweiten Fall eben dies vermeidet und durch die vermeintlich objektive technische Beobachtung ersetzt. Abschließend wurde mit der Figur Klara ein Zugang skizziert, der das ›Tier‹ als Rand- bzw. Spiegelfigur der menschlichen Geschichte sichtbar macht. Entfaltet wird damit ein polyperspektivistisches Szenario, das zunächst deutlich macht, dass sich das ›Tier‹ als solches nicht fassen lässt, dass es vielmehr aus der Kulturwelt des ›Menschen‹ heraus in verschiedener Weise perspektiviert wird und aufscheint. So ist Beyer nach eigener Aussage darum bemüht, Festschreibungen der ›Natur‹-phänomene zu vermeiden:

Für mich war es wichtig, den Vogel nicht als Symbol aufkommen zu lassen. Um dem zu entkommen, hatte ich nur eine Möglichkeit: die Tiere bis an den Rand ihrer Symbolhaftigkeit zu zeigen, aber immer an ganz verschiedenen Rändern.¹⁸⁹

Zugleich sind es allerdings die Vögel, die das Programm des Romans metaphorisch tragen und begründen: Sie sind bei Beyer assoziiert mit dem Unbewussten und Dunklen der eigenen Erinnerung, den verdrängten Trieben und den Unerklärlichkeiten des eigenen Handelns. Assmann markiert diese Erzählstrategie als neu innerhalb der Erinnerungsliteratur:

¹⁸⁹ »Immer weglassen, verknappen. [...]«, 2008, unpag.

The world of birds is placed in the foreground; human relations and stories are relegated to the background and are largely presented through this prism. Approaching historical trauma through the animal world and the ecosystem is a new move in memory fiction.¹⁹⁰

Für sie ist dies einerseits ein poetologisches Statement – die Erinnerung des Menschen werde in ein größeres Ökosystem eingebettet, das ebenso von der gewaltvollen Geschichte betroffen sei:

Beyer embeds history within a larger context of natural history, systematically connecting the experience of humans and animals in everyday life and situations of extreme violence.¹⁹¹

Andererseits interessiere sich Beyer für

Umperspektivierungen und einen verfremdenden Blick auf die Welt, indem er sich aus dem menschlichen Bezugsfeld löst und Zusammenhänge in den Blick nimmt, die unser Wahrnehmungsvermögen und unsere Erfahrungsmuster übersteigen.¹⁹²

Auch Beyer selbst bemerkt, das Sprechen über Tiere stelle für ihn »einen Beobachtungs- und Erinnerungsrahmen dar«,¹⁹³ der es möglich mache, existenzielle Situationen des Menschen auszudrücken.¹⁹⁴ Ein Gewinn dieses Verfahrens ist zweifellos, dass die Rede vom ›Tier‹ dort Verständigung ermöglicht, wo menschliche Selbst- und Sinnkonstruktionen prekär werden – angesichts von extremer Gewalt und Schuld, von Trauma und Angst, die sich bewusst nicht aneignen und bewältigen lassen. Ebenso ermöglicht das Sprechen über und durch die Vögel, den Topos des Schweigens der Väter auszudifferenzieren, indem dieses Schweigen jeweils ganz unterschiedlich gestaltet ist. Dabei wird auch aufgezeigt, dass sich eine Grenze zwischen dem Animalischen und dem Humanen nicht kategorisch ziehen lässt, da ein vom Animalischen ›ungetrübtes‹ Selbstbewusstsein und die völlige Beherrschung der eigenen animalischen Anteile nicht möglich ist. ›Menschen‹ zeigen sich nicht mehr als losgelöste, selbstbewusste, moralisch-ethische Subjekte, vielmehr bleiben sie, sowohl in ihrem Han-

190 ASSMANN: 2011a, 212.

191 Ebd., 217.

192 ASSMANN: 2018, 158.

193 FROMHOLZER, PREIS u. WISIOREK: 2011, 281. Vgl. dazu auch BANCE: 2011, 181 und 187.

194 So bemerkt Beyer: »Anhand der Tierwelt kann ich Dinge darstellen, die innerhalb der Menschenwelt nicht ausgesprochen werden.« (Interview in »Immer weglassen, verknappen. [...]«, 2008, unpag.).

deln als auch in den Phänomenen der Selbstreflexion und Erinnerung, immer auf den dunklen und unbewussten Untergrund der eigenen Animalität bezogen, die damit auch als eigendynamische und lebendige Größe in der Identitätskonstitution des ›Menschen‹ aufscheint. Die Möglichkeiten, souverän und ethisch zu handeln, sind in manchen Situationen tatsächlich schwer und begrenzt, was von den Nachgeborenen nicht immer antizipiert werden kann. So scheint Kaltenburgs Überlegung, dass sich ›Mensch‹ und ›Tier‹ in ihrer Todesangst einander annähern und ein menschlich-sinnhaftes Handeln in Situationen der Todesangst tatsächlich unmöglich ist, im Roman teilweise bestätigt zu werden.¹⁹⁵

Zugleich werden jedoch Erinnerung und Reflexionsvermögen, die dieses Animalische transzendieren als Fähigkeiten ausgewiesen, die es ermöglichen, eine individuelle Identität und Menschlichkeit im Sinne des Humanismus auszubilden und zumindest im Nachhinein Verantwortung zu übernehmen. Dies verweist auch auf den Roman selbst, der sich seinerseits in einer Zwischenwelt bewegt. So antizipiert er selbst eine Erzählweise, die sich, wie es Celan markant formuliert, »untersteht, [...] Auschwitz aus der Nachtigallen- oder Singdrossel-Perspektive zu betrachten oder zu berichten.«¹⁹⁶ Eine moralische Verurteilung oder klare Positionierung zur Generation der Väter wird tatsächlich vermieden. Vielmehr werden deren Positionen aufgezeigt und nachvollzogen und ihre ›Verteidigungsstrategie‹ damit zugleich entlarvt und bestätigt.¹⁹⁷ Es ist ein Erzählen über die Vergangenheit, das dieser nie ganz entfliehen kann, das sich von ihr betroffen weiß und sich zugleich der eigenen Konstruktion bewusst ist. Beyer selbst sagt hierzu:

Beim Schreiben gehe ich grundsätzlich davon aus, dass absolute Künstlichkeit herrscht. [...] Man erzählt immer mit schmutzigen Händen, und es hat keinen Zweck zu versuchen, sich während des Schreibens oder nach Abschluss des Schreibens die Hände zu waschen.¹⁹⁸

¹⁹⁵ Vgl. dazu auch MUNDT: 2013, 335.

¹⁹⁶ Celan zitiert in ASSMANN: 2011a, 212. So bemerkt Bance: »Thus by making ornithology so central to his novel, Beyer offers a relief from mainstream discussion of German history, and to a modest extent a recuperation of it.« (BANCE: 2011, 193). Auch Assmann zieht daher eine Verknüpfung zu Adornos Diktum, nach Auschwitz Naturlyrik zu schreiben sei barbarisch und der Umformulierung Celans. Vgl. ASSMANN: 2011a, 212.

¹⁹⁷ Vgl. PREIS: 2011, 322 f.

¹⁹⁸ FROMHOLZER, PREIS u. WISIOREK: 2011, 278. In dem Interview äußert sich Beyer zur Problematik der Ästhetisierung, die ihm einerseits das Gefühl vermittele, sich schützend

Dies betrifft auch das Erzählen über das ›Tier‹ selbst, das im Roman zwar an den Erkenntnis- und Sinngebungsprozessen beteiligt ist, allerdings ohne dabei selbst als intentionales Subjekt zu erscheinen. Wesentlich weniger als bei Merete Pryds Helle oder Marion Poschmann geht es um eine eigenständige ›Natur‹, die Widerstand leisten kann oder als solche erkundet werden soll. Die Dohlen symbolisieren keinen eigenen Blick, sondern vielmehr eine Art selbstreflexive Umlenkung, die aus der imaginierten Perspektive eines anderen auf das Eigene schaut. Dies lässt sich lesen als kluger Verzicht, der die Begrenzungen der anthropozentrischen Perspektive nicht übersteigt, die eigenen Symbolisierungen vervielfältigt und aufzeigt und dabei ›das Andere‹ in einem letztlich unfassbaren Dunklen und Außen belässt. Es wird aber auch lesbar als weitere Vereinnahmung und sublimierte ›Tötung‹ von ›Natur‹phänomenen innerhalb menschlicher Narrative. Insgesamt lässt sich auf eine Begrenztheit von ›Menschen‹ schließen, die sowohl ihre Sinnkonzeptionen als auch ihr ethisches Handeln betreffen: ›Menschen‹ müssen Sinnkonstruktionen schaffen, ohne dass diese die Wirklichkeit durchschauen oder darstellen könnten, vielmehr entstehen sie aus einer subjektiven Positionierung. ›Menschen‹ sind, wie die ›Tiere‹, an eine konkrete Situativität gebunden und dieser auch verhaftet. Sie bringen als animalisches Wesen seine Ängste und Instinkte, nicht zuletzt den, überleben zu wollen, mit. Zugleich zeichnet sie jedoch ihr Bewusstsein aus, dem sie nicht entgehen können: die geistige Möglichkeit der Reflexion und eine Freiheit, die vielleicht in Augenblicken der wirklichen Todesangst, nie jedoch dauerhaft aufgehoben ist. ›Menschen‹ sind als ›animae constructionale‹ – nach bisherigem Wissensstand – also durchaus von den ›Tieren‹ getrennt: Sie müssen ihre Sicht auf die Welt und sich selbst immer wieder neu erarbeiten und diese auf ihre Gültigkeit und ihre Konsequenzen hin reflektieren um wiederum diese Welt klug und verantwortlich für sich und andere gestalten zu können. Das Menschsein lässt sich nicht mehr im idealistischen Sinne bestimmen und perspektivieren, sondern zerfällt, wie die kulturelle Bestimmung des ›Tiers‹ in eine Polyperspektivität. Es konstituiert sich in jedem Individuum und in jeder Situation neu: durch dessen Sinngebungen und Entscheidungen. Entscheidend ist daher auch nicht, *die* Ge-

vor die Wirklichkeit zu werfen, zugleich widerstrebe es ihm jedoch, persönliche Leidensgeschichten für eigene Zwecke instrumentalisieren, so dass er sich, beispielsweise in der Darstellung der Menschenversuche in *Flughunde*, lediglich an die Wirklichkeit anlehne.

schichte zu finden – weder die des eigenen Selbst, noch die des anderen Individuums noch die des ›Menschen‹ als solchem. Entscheidend ist vielmehr, immer wieder neu vom ›Mensch‹sein zu erzählen und damit die eigenen Möglichkeiten innerhalb der größeren Zusammenhänge von ›Natur‹ und Geschichte bewusst zu machen und offenzulegen. Es ist dieser anthropologische *Prozess*, der sich weder verleugnen, stillstellen noch abschließen lässt, der sich als solcher aber auch nicht einfach ergibt, sondern bewusst geführt werden muss. Gerade innerhalb der Forschung zu ›Mensch‹-›Tier‹-Verhältnissen ist der Blick daher zurückzulenken: auf das Humane selbst und die Frage, was ›Tier‹darstellungen über dieses aussagen.

Zwischenfazit

In der Untersuchung der beiden Primärtexte wurde deutlich, dass diese nur auf den ersten Blick als ›Tier‹narrative erscheinen, im Wesentlichen jedoch menschliche Selbstverhältnisse und die Identität des ›Menschen‹ verhandeln. ›Tiere‹ wurden in beiden Texten kaum in einer Eigendynamik sichtbar, sondern vielmehr als Teil eines poetischen Programms. Der Affe wurde im Roman von Peter Høeg gar nicht als ›Tier‹ im eigentlichen Sinne lesbar, er ist ein fiktives Wesen, das sprachliche Kategoriebildungen, menschliche Sinnkonstruktionen und Bewusstseinsprozesse an sich als Störelement unterläuft und damit hinterfragt. Die Dohlen lassen sich symbolisch assoziieren mit den ›Schattenseiten‹ des ›Menschen‹, unter anderem seiner Aggression und dem Unbewussten – kurz dem, was das rationale Bewusstsein verdrängt. Eine solche Poetik kann als erneute Vereinnahmung des ›Tiers‹ gelesen werden. Sie ist aber auch eine kritische Sichtbarmachung und ein Eingeständnis, dass der ›Mensch‹ die ›Tiere‹ letztlich immer aus den eigenen kulturellen Perspektiven heraus wahrnimmt und diese nur innerhalb derselben Bedeutung erlangen. Das ›Tier‹ und auch das ›Animalische‹ sind daher als solche ungreifbar, sondern erscheinen vielmehr als Konzepte, die sich aus verschiedenen Perspektiven unterschiedlich füllen. Dies galt auch für die Texte selbst, in denen das Animalische als Unbewusstes, Unkontrollierbares, als unverfälschte Ehrlichkeit, als Aggression etc. auftaucht. ›Mensch‹-›Tier‹-Verhältnisse erweisen sich daher als wesentlich von menschlichen Zuschreibungen und (Erkenntnis)interessen geprägt. Solche Interessen können das ›Tier‹ wohl durchaus mit einschließen, ein grundsätzliches Hierarchieverhältnis lässt sich jedoch aus meiner Sicht nicht leugnen. So ergibt sich auch eine vermeintliche Nähe zum ›Tier‹, wie sie gegenwärtig vielfältig aufscheint, aus dessen längst erfolgter Kulturalisierung und Anthropomorphisierung, was jedoch oft überblendet wird. Dies wurde auch im Kapitel zu Marion Poschmann eingehend beleuchtet. Aufgeworfen wird damit erneut die Frage, in welcher Weise die ›Tiere‹ innerhalb kultureller Systeme tatsächlich Agency erlangen können. Im Sinne der reflektierten und verantwortlichen Agency eines menschlichen Subjekts, das sich sprachlich ausdrücken kann, erscheint dies kaum möglich. Eine Annäherung, die die grundlegende Differenz zwischen ›Mensch‹ und ›Tier‹ nivelliert, ist dabei nicht nur für die ›Tiere‹ selbst problematisch, die in ihrem So-Sein gar nicht wahrgenommen werden, sondern auch für die mensch-

liche Gemeinschaft. Gerade wenn das ›Tier‹ als (besserer) Mitmensch erscheint oder als Sehnsuchts- oder Legitimationsfigur die Flucht aus politisch-sozialen Räumen begünstigt, wird das eigenverantwortliche Handeln und Zusammenleben gemäß den spezifischen menschlichen Möglichkeiten erschwert. Eine grundsätzliche Trennung zwischen ›Mensch‹ und ›Tier‹ erscheint damit als konstitutiv für eine menschliche Gemeinschaft, die sich weiterhin von humanistischen Werten her bestimmen und nicht zuletzt das Verhältnis zu den ›Tieren‹ als anthropozentrisch perspektiviertes klug gestalten will.

Beide Texte machten jedoch auch sichtbar, dass die Trennung zwischen dem Animalischen und dem Humanen keine kategorische mehr sein kann, die auf der Beherrschung des Animalischen basiert, wie es Descartes postulierte. Eine vollständige Loslösung vom Animalischen, der körperlich-sinnlichen Sphäre und dem Instinkt, ist für den ›Menschen‹ weder möglich noch erstrebenswert. Anders als es das Konzept der Aufklärung nahelegt, muss sich der ›Mensch‹ des eigenen Eingebundenseins, sowohl in die kulturelle wie in die physische Sphäre, bewusst sein, in denen er sich nicht vollständig autonom bewegen kann. Zugleich kann er sich jedoch aufgrund der ihm eigenen Reflexions- und Sprachfähigkeit nie vollständig auf dieses Gebundensein berufen. Beide Texte halten an einer kategorischen Trennung zwischen ›Mensch‹ und ›Tier‹ insofern fest, als der ›Mensch‹ zum ethischen Handeln fähig ist und damit auch eine andere Verantwortung hat. Dem bloßen Überlebensinstinkt werden kulturelle Güter wie Empathie, Reflexionsfähigkeit und auch Innovation gegenübergestellt, die sich im Tierreich nicht in gleichem Maße finden. An dieser Stelle zeigt sich eine schwierige Ambivalenz: Den ›Menschen‹ zeichnen einerseits, wie das ›Tier‹, eine begrenzte Einsicht in die eigenen Verhältnisse und die eigene historische Situation sowie ein Überlebensinstinkt aus. Zugleich erkennt er jedoch, wenn er sich darauf zurückzieht, sein Potenzial, frei zu handeln und zu entscheiden. Dies zeigte insbesondere der Roman von Marcel Beyer, aber auch die Figuration der Loslösung aus den eigenen (kulturellen) Gebundenheiten, wie sie Peter Høeg inszeniert. Das Humane wird hier etabliert als Fähigkeit, sich selbst zu positionieren und das eigene Handeln zu reflektieren. Menschlich zu sein kann daher auch bedeuten, sich im Nachhinein der eigenen Schuld, dem Scheitern an den eigenen Werten, zu stellen. Deutlich wird, dass der ›Mensch‹ das Verhältnis zu seinem eigenen Animalischen bewusst aushandeln und gestalten muss, wobei sich keine idealistischen oder eindeu-

tigen Bilder des Menschseins mehr zeichnen lassen. Vielmehr zeigt sich ein vielfältiges Kontinuum möglicher Positionierungen und Verhältnisse, das auch innerhalb des individuellen Lebenslaufes beweglich ist. Die ›anthropologische Maschine‹, die Transzendierung des Animalischen, ist somit ein fortlaufender und auch individueller Prozess, der jedoch notwendig ist, um das Humane immer wieder hervorzubringen und zu etablieren. Es kann daher nicht um eine Aufhebung der ›anthropologischen Differenz‹ gehen, sondern vielmehr darum, Grenzziehungen und Wechselverhältnisse auf der Basis von bestehenden Unterschieden und Gemeinsamkeiten genau zu analysieren, zu reflektieren und in der Folge dessen verantwortlich zu gestalten. So bemerkt auch Roland Borgards, mit Bezug auf Derrida, dass

eine Kritik am Konzept der anthropologischen Differenz nicht zwingend von dualistischen Modellen, die Menschen und Tiere streng voneinander trennen, zu monistischen Modellen führen [muss], die Menschen und Tiere miteinander von zwei verschiedenen Seiten her miteinander identifizieren,

entweder indem menschliche Kulturbildungen selbst als animalisch beschrieben oder aber animalischen Gemeinschaften kulturell-politische Züge eingeschrieben werden. Dem sei eine Haltung entgegenzusetzen, die dualistischen Grenzziehungen misstraut, ohne dabei jedoch alles zu vermischen. Es gehe vielmehr darum, Unterschiede zu beachten und die Analyse der Verhältnisse von ›Mensch‹ und ›Tier‹ zu verfeinern.¹

Als zweite Problematik zeigte sich, gerade bei Høeg, eine neue Form der Animalisierung des ›Menschen‹, indem dieser sich den eigenen (technischen) Systemen und dem eigenen Perfektionsdrang unterwirft. Indem das Animalische in Form von Sinnlichkeit, (physischer) Verletzlichkeit und einem letztlich unkontrollierbaren Dasein verleugnet wird, sind auch die Möglichkeiten zu Berührung, Interaktion und Kreativität eingeschränkt. Dies führt zu einer Erstarrung des menschlichen Bewusstseins, das auch in dieser Konstellation das eigene Leben und die Welt nicht mehr aktiv gestalten kann, sondern sich vielmehr in den eigenen Konstruktionen und der selbstentwickelten Technik, den eigenen Abstraktionen, verfängt. Paradoxerweise wird daher das Überleben des ›Menschen‹ als ›Mensch‹ auch davon abhängen, ob er in der Lage ist und ob es ihm überhaupt sinnvoll erscheint, das Projekt der Beherrschung des Animalischen zu begrenzen und sich weiterhin in einem Zwischenraum zu veror-

¹ BORGARDS: 2016, 3.

ten. Erstmals ist der ›Mensch‹ dabei in der Situation, dass er mehr Perfektion verwirklichen und sich weiter von seinen (physischen) Gegebenheiten entfernen kann, als möglicherweise gut für ihn ist. Zu fragen ist somit, ob er bereit ist, Begrenzungen seines Daseins und die Einbindung in physische Zusammenhänge weiterhin anzunehmen, und nicht mithilfe von Technik und Konsum in Richtung eines idealen und autarken Selbst zu überwinden. Dies allerdings scheint wiederum nicht in der ›Natur‹ des ›Menschen‹ zu liegen, der wie alle anderen ›Tiere‹ danach strebt, das eigene Selbst zu sichern und zu schützen, wobei er besonders weitreichende Kapazitäten hat, um das eigene Überleben zu sichern. Deutlich wird auch hier, dass es darum geht, die eigenen Standpunkte, Werte und Voraussetzungen zu reflektieren und im eigenen Handeln umzusetzen. Zu fragen ist in diesem Zusammenhang, ob es möglich ist, dass der ›Mensch‹ die eigenen geistigen Kapazitäten weniger der Kontrolle, der Sicherung und Bequemlichkeit des eigenen Daseins widmet, was unter dem Begriff des Fortschritts fungiert, der bisher die immer weitergehende Entfernung vom animalischen Dasein bedeutet, sondern vielmehr der phantasievollen Ausgestaltung der eigenen Lebenssituation, indem er bewusst danach fragt, was das menschliche Leben als gutes Leben heute ausmacht und wie es definiert werden soll. Die Zukunft des ›Menschen‹ wird davon abhängen, ob er sich, nachdem das Projekt der Aufklärung in vielen Aspekten problematisch erscheint, als spezifisches human-animalisches Wesen noch einmal neu (er)finden kann.

6. Was bleibt, ist die Vergänglichkeit – Josefine Klougart: *Om mørke* (2013)

Tod und Liebe seien das Einzige, worüber es sich lohne zu schreiben, sagt die dänische Autorin Josefine Klougart in einem Interview.¹ Darin zeigt sich bereits ihre Ausrichtung auf einen existenziellen Grund des Menschlichen, der ihr Schreiben und auch die Auseinandersetzung mit dem Roman *Om mørke*, 2013 erschienen, besonders macht. Eine Handlung lässt sich darin nicht klar bestimmen. Es kann nur vermutet werden, dass es um ein ehemaliges Liebespaar geht, das sich nach einer Zeit der Trennung und nach dem Tod des Vaters des Mannes noch einmal trifft. Der weibliche Part fängt dabei an zu reflektieren: über das Leben, in dem sich nichts festhalten lässt, auch nicht die Liebe, das aus stetigen Abschieden und fortwährendem Zusammensturz besteht, um es mit Klougart drastisch zu formulieren.² Die Frau spürt der Vergänglichkeit, der eigenen Vergangenheit und der Erinnerung nach und formuliert dabei die Einsicht in eine absolute Prozesshaftigkeit, gegen die sich das eigene Schreiben und Erzählen zugleich stemmt. Der Text ist somit auch ein ›memento mori‹ und der Versuch, gegen das bedrohliche und stets anwesende ›Nichts‹ ein ›Etwas‹ zu setzen und die eigene brüchige menschliche Existenz inmitten und auf dem Grund der Dunkelheit, mit dem die ›Natur‹ assoziiert ist, zu begreifen und zu erklären. Dies verleiht dem Text eine ausgesprochene Dichte und Intensität. Die Thematik spiegelt sich dabei auch in der Form des Textes wider. Er besteht aus einzelnen Teilen, die unterschiedlich gestaltet sind – neben einer Art Prolog, den Reflexionen über eine Landschaft, finden sich beispielsweise die »Sappho-fragmente«, in denen ein Textzusammenhang vollkommen aufgebrochen wird – sie bestehen nur aus einzelnen, über die Seite verteilten Zeilen. Weiterhin findet sich eine Passage, die als Drama geschrieben ist. Zwei Hauptteile, darunter auch die längste Passage des Buches, vermitteln in fragmentarischen Textstücken Eindrücke des Verhältnisses der Protagonisten.³ Diese Sequenzen zeichnet eine ausgesprochen poetische Sprache

1 Vgl. hierzu ANDERSEN: 2016 und auch KLOUGART: 2014, 14.

2 Vgl. hierzu dies.: 2013b.

3 Schon hier zeigt sich eine fundamentale Schwierigkeit, den Text literaturwissenschaftlich zu beschreiben. Die einzelnen Textteile lassen sich kaum einfach kurz zusammenfassen, vielmehr würde jeder Textteil an sich eine eingehende Betrachtung er-

aus: So ist der Text, einem Gedicht gleich, vielfach durch Zeilenwechsel aufgebrochen, die einzelnen Zeilen ähneln Versen. Auffällig ist weiterhin der Bilder- und Metaphernreichtum.⁴ Deutlich wird damit, dass der Text nicht nur inhaltlich die Rahmen des Gewohnten, Sicherem und Stablen aufbricht, sondern auch in Bezug auf das Genre.⁵ Er schließt an die Romanexperimente der 90er-Jahre an, wie sie sich bei Pryds Helle zeigten, steigert diese aber noch wesentlich. Ein eindeutiger ›Sinn‹ oder eine lineare Handlung lassen sich hier noch weniger konstruieren, vielmehr sind Sprache, Bewusstsein und Welt als lebendige und veränderliche Größen existenziell ineinander verwoben. So arbeitet sich die Sprache nicht einfach an der Welt ab, sondern erscheint selbst als Kraft, die die Dinge durchdringt, sich verwickelt und im Versuch zu (be)schreiben immer neue Bedeutungen kreiert und bisher Unsichtbares hervorbringt. Literatur wird damit zur »Grundlagenforschung«⁶: »Sproget er simpelthen romanens ærinde – sproget som grundforskning i menneskelig bevidsthed.« [Die Sprache ist ganz einfach das Anliegen des Romans – die Sprache als Grundlagenforschung im menschlichen Bewusstsein.]⁷ Auch die Liebe, die Selboe als konstitutiv für das Genre des Romans betrachtet,⁸ bezieht sich bei Klougart weniger auf die konkrete Geschichte eines Individuums, sondern erscheint vielmehr als existenzielle Daseinsbedingung des ›Menschen‹. Das Genre des Romans wird damit in einen philosophischen Raum hinein erweitert. Der Text setzt bei den Gefühlen der Protagonisten und der Reflexion über die Ereignisse an, in die er sich allerdings in besonderer Weise vertieft. Die Geschichte von Einzelnen wird in einen sehr eigenwilligen Textraum hinein gesprengt und erscheint somit

fordern, die ihn als eigenen Zusammenhang thematisch und formal untersucht und auch Überlegungen zum Wechselspiel beider Komponenten anstellt. Vgl. zu den Textteilen auch SOLBAKKEN: 2015, 25 f.

4 So werden Klougarts Texte vielfach auch als poetische Prosa beschrieben, vgl. dazu BECH-DANIELSEN: 2012. Auf diese sprachliche Besonderheit kann ich nicht ausführlich eingehen. Vgl. dazu auch SOLBAKKEN: 2015, 21.

5 Auch Solbakken betont diese Rücknahme einer klar definierten Handlung zugunsten der Konzentration auf Sprache und Form. Vgl. dazu ausführlich ebd., 32 ff. und 84. Vgl. auch Klougarts eigene Äußerungen in SCHÜTT-JENSEN: 2013. Vgl. dazu SELBOE: 2015, 30, und die Einleitung dieser Arbeit.

6 KLOUGART: 2014, 14. Vgl. auch das Interview mit Kasper Schütt-Jensen (SCHÜTT-JENSEN: 2013).

7 Klougart in einem Interview mit Dorte Hygum Sørensen (HYGUM SØRENSEN: 2010). Vgl. auch SCHÜTT-JENSEN: 2013.

8 Vgl. SELBOE: 2015, 56, 60 und 64.

nicht mehr als lineares, individuelles und greifbares Lebensnarrativ, sondern vielmehr als grundsätzliche Erforschung des (menschlichen) Beziehungs-Daseins.⁹ Der Text ist ein Mosaik, eine Collage und ein Gebilde, welches durchzogen ist von unendlich vielen unterschiedlichen Bruchlinien, von gewaltsamen und harmonischen Verknüpfungen, von Blicken und ›Fäden‹, die die Bilder und den Stoff, den die Welt im Gegenüber des ›Menschen‹ darstellt, zusammenfügen und wieder trennen und die sich stetig verändern. Das Lesen ähnelt damit dem Blick durch ein Kaleidoskop: Eine unendliche Vielzahl von Brechungen, möglichen Verknüpfungen, Spiegelungen, Reflexionen durchziehen den Raum des Textes und das geschilderte Geschehen. Gerade dies macht den Text zum Bild für eine nicht fassbare Wirklichkeit und einen Lebenszusammenhang, in denen Deutung und Wahrheit jeweils nur als subjektive und temporäre gefunden und behauptet werden können.

Einer ›Entzifferung‹ im Sinne einer hermeneutischen Lesart scheint sich der Text daher grundsätzlich zu widersetzen. Darauf macht auch Hedvig Solbakken in ihrer Masterarbeit aufmerksam, die, gemeinsam mit einem Aufsatz von Lilian Røsing, zum Zeitpunkt der Abfassung dieser Arbeit der einzige Sekundärtext ist, der zu Klougart erschienen ist.¹⁰ Auch Røsing beschäftigt sich in ihrem Aufsatz weniger mit dem ›Inhalt‹ der von

9 Dazu gehört natürlich auch das Einbeziehen und der Wechsel zwischen verschiedenen literarischen Darstellungsformen, die ein enges Verständnis des Romans ebenfalls aufbrechen. Dieser strukturelle Aspekt wäre eingehender zu untersuchen.

10 Neben diesen beiden Sekundärtexten stütze ich mich hier auf Texte der Autorin selbst und Porträts in Zeitschriften. Nicht berücksichtigt werden hingegen Rezensionen, mit denen sich Hedvig Solbakken ausführlich auseinandersetzt. Dies hat den Grund, dass Rezensionen, wie Solbakken selbst deutlich macht, weniger der literaturwissenschaftlichen Reflexion des Textes dienen als vielmehr seiner Vermittlung an die Leser und einer Einordnung und Bewertung, die zudem oftmals unter Zeitdruck erfolgt. Gerade beim vorliegenden Text ist dies problematisch, da er eine vertiefte und zeitaufwändige Betrachtungsweise erfordert. Vgl. dazu SOLBAKKEN: 2015, 38 ff. Solbakken liest *Om mørke* in Anknüpfung an die Theorien Rancières als politischen Text und fragt, gerade aufgrund der Hermetik, nach dessen Rezeptionsbedingungen und Wirkungsweisen. Vgl. ebd., 9 f., 20, 30. Ich kann auf diese sehr interessante Arbeit nur punktuell eingehen, weil sie generell einen anderen Ansatzpunkt hat, indem sie sich eher auf Textstrukturen im Sinne von Kommunikationsbedingungen konzentriert. Sie kann dadurch aber Aspekte erhellen, die hier vernachlässigt werden müssen, beispielsweise zu den Sapphofragmenten, die ich in meine Überlegungen zum Text nicht mit einbezogen habe. Solbakken schlägt hier eine sehr originelle, aber schlüssige Lesart vor, die auf den materiellen Eigenschaften des Buches basiert. Dies zeigt, wie ich auch weiter unten noch ausführe, dass der Umgang mit Klougarts Text kreative und damit auch sehr individuelle Arbeitsweisen erfordert. Vgl. ebd., 57 f.

ihr untersuchten Texte als vielmehr mit deren Bildstruktur.¹¹ Wenn hier dennoch eine ›hermeneutische‹ Lesart versucht wird, so hat dies zwei Gründe: Zum einen, dass der Text ein Thema hat, mit dem er sich in den Zusammenhang dieser Arbeit einfügt – die anthropologische Grundsituation des ›Menschen‹, die Frage nach seiner Existenz als einem vergänglichen und zugleich sinnbedürftigen Wesen. Hierzu macht der Text ›Aus-sagen‹, die entsprechend herausgearbeitet und dargestellt werden sollen. Zum zweiten wird mit dieser Lesart ernst genommen, dass sich der Text selbst mit der Suche nach Sinn und nach Zusammenhängen beschäftigt und diese dabei zwar als völlig prekäre und brüchige ausweist, aber auch nicht vollkommen verwirft. Er möchte somit, über die reine Arbeit mit dem Sprachmaterial hinaus, durchaus etwas mitteilen.¹² Im ausschließlichen Blick auf die, zweifellos sehr starke, Fragmentarizität wird zu wenig berücksichtigt, dass sich bei aller Prozesshaftigkeit immer wieder auch Synthesen ergeben, als mögliche Konstellationen und Zusammenschlüsse. Solbakken ist allerdings zuzustimmen, wenn sie bemerkt, dass der Text aufgrund seiner fragmentarisch-bildhaften Struktur enorm aktive Leser erfordere, die eine umfassende Deutungs- und Verknüpfungsarbeit leisten.¹³ So ist ein Verstehen aus meiner Sicht hier nur möglich, indem sich die Leser:innen dem Text tatsächlich aussetzen: seinen Bildern und Denkprozessen, der Bewegung der Sprache, den eigenen Assoziationen und Empfindungen.¹⁴ Wo Bedeutung kaum in gewohnten Konstellationen festgeschrieben und erkennbar ist, kann nur ein eigener Sinn kriert werden, können nur ein solches ›Verweben‹ sowie ein sehr offener und vielfältiger Blick helfen, einen eigenen Deutungsweg in der Vielfalt des Textes zu finden. Zugleich resultiert dies jedoch in einem ganz eigenen ›Schmerz‹: jenem, den Text nicht einfach in seiner Schönheit präsentieren und ganz einholen zu können, sondern ihn selbst aufbrechen zu müssen, indem bestimmte Sinnlinien, die sich der Subjektivität der Leserin und der übergeordneten Thematik dieser Arbeit verdanken, hindurchgezogen werden. Meine Arbeit mit Klougarts Text hat sich daher deutlich von jener mit den anderen Texten unterschieden. Sie erforderte eine An-

¹¹ Vgl. hierzu RÖSING: 2014.

¹² Vgl. SOLBAKKEN: 2015, 26.

¹³ Vgl. dazu ebd., 75 ff., hier besonders 90.

¹⁴ Vgl. dazu SELBOE: 2015, 53.

näherung, die eine ›wissenschaftlich-objektive‹ Herangehensweise bewusst in Klammern setzt bzw. sich in ihr herausgefordert sieht.¹⁵

Diese Prozesse des Verstehens lassen sich auch auf die Auseinandersetzung mit ›Natur‹ und dem Leben, mit denen sich der Text beschäftigt, beziehen. So schreibt Klougart im Text: »Det er stadigvæk et spørgsmål, om det er en slags forbrydelse: at læse så meget menneske ind i naturen. Om det er vores bestemmelse at gøre det.« (56) [Es ist immer noch eine Frage, ob es eine Art Verbrechen ist: so viel Mensch in die Natur zu lesen. Ob es unsere Bestimmung ist, es zu tun.]¹⁶ Den eigenen Sinn zu finden – in der Welt, als ›Mensch‹ und als Leserin – wird damit als prekärer Akt ausgewiesen. Die Sinnfindung kann immer nur der Versuch einer Annäherung an die Wirklichkeit sein: ein Auffinden und Beschreiben von Strukturen, das gleichzeitig den Wunsch beinhaltet, das Dasein damit nicht allzu sehr zu bedrängen und einzugrenzen; eine Faszination, die sich aus der Nähe zur Fülle des Daseins ergibt, aber auch der Wunsch nach Distanz, um von eben dieser Fülle nicht überwältigt zu werden. Es ist die Frage danach, wie sich das Lebendige, und als solches erscheint auch der Text selbst in diesem Falle, sich sprachlich und damit strukturell einholen lässt. Was machen Sinn und Form, die ein Individuum kreiert, mit dem Material – verstanden sowohl als physische Materialität als auch als Text? Welchen Bestand haben die menschlichen Deutungen? Immer wieder werden im Text das Helle und Greifbare, die Struktur, von der Dunkelheit und vom Chaos verschluckt. Zugleich entsteht dabei jedoch eine neue Art des sensiblen Schreibens mit und über ›Natur‹phänomene, die als wegweisend gelten kann. Es zeigt sich eine existenzielle Ebene, um die es in diesem Teilkapitel geht: der Kampf von ›Menschen‹ um das eigene Dasein und die eigene Geschichte, die kurze Existenz zwischen Sein und Nichtsein und das Erstaunen darüber, dass sich in einem komplexen Lebenszusammenhang etwas wie Sinn überhaupt ergibt. Deutlich wird somit, dass dieser Text einen Zugang und eine Art der Auseinandersetzung mit der Vergänglichkeit etabliert, die gerade nicht die Verdrängung, die Selbstbehauptung und die Abgrenzung durch feste Wissenssysteme und Selbstbilder in den Mittelpunkt stellen. Vielmehr geht es um

¹⁵ Dies wurde bereits in der Einleitung und im Kapitel zu Peter Høeg ausführlicher erörtert. Ich verweise noch einmal auf die Überlegungen Rita Felskis, den Text als Ko-Akteur wahrzunehmen.

¹⁶ Alle Textzitate sind entnommen aus KLOUGART: 2013a und wurden, sofern nicht anders angegeben, übersetzt von Luca Böllert mit kleineren Korrekturen durch mich.

eine Annäherung an das Untergründige, das Dunkle und Ungewisse, die jedoch Ängste und Emotionen auslöst. Verhandelt wird dabei auch, ob und wie weit eine solche Annäherung für ›Menschen‹ überhaupt möglich und auszuhalten ist. Dies ist zugleich auch eine kritische Anfrage an posthumanistische Theorien, die eine neue Auseinandersetzung mit dem Sterben fordern.¹⁷ Diesen Themen soll in drei Schritten nachgegangen werden: Im ersten Abschnitt widme ich mich der Auseinandersetzung mit der Materie und der physischen Einbindung von ›Menschen‹ in die Welt. Darauf folgend wird im nächsten Abschnitt das Geistige, die besondere Fähigkeit der ›Menschen‹, Sinn zu kreieren, näher beleuchtet und als metaphorisches Verfahren dargestellt. Im letzten Abschnitt sollen exemplarisch drei grundlegende ›Natur‹bilder im Text untersucht werden. Insbesondere hier zeigt sich, dass die Fragmente durchaus aufeinander aufbauen und sich miteinander verbinden, so dass im Text thematische Entwicklungen aufscheinen. Zugleich wird hier der eigenwillige Umgang der Autorin mit ›Natur‹motiven sichtbar, was wiederum Impulse im Rahmen eines neuen ›Nature writing‹ setzen kann.

6.1. Körper – Stoff und Gewebe – Landschaft

In Klougarts Roman tauchen einzelne Raum-Elemente immer wieder auf: ein Zimmer, ein Bett, die Berge und das Meer, ein Dorf, das sich offenbar am Fuß der Berge nahe dem Meer befindet, sowie ein Haus nahe dem Meer. Dies scheint auf eine bestimmte Landschaft zu verweisen, in der sich das erzählende Ich und das Du befinden oder befanden. Zugleich wird diese Verortung aber insofern aufgelöst, als die Räumlichkeit sich nicht geographisch einordnen lässt und zudem an verschiedenen Stellen des Romans vollkommen unterschiedlich aufgebaut wird:

Det første billede man ser, er et billede af byen./Den ser ud, som om den engang var surret fast til bjergsiden, nu bare bliver hængende af noget som: stædighed/eller forglemmelse./

Bjergene er ligeglade./Bjergene ånder og er blå uvirkelige./Bjergenes hjerter har en vilje på samme måde som vores./En udskiftelighed der meddeler sig under aftenen, hen under morgenen./Og havet –/som det ligger der i bunden af billedet./Tysset ned af morgendisene,/som er insisterende og som hende; lige-

¹⁷ Ich beziehe mich hier insbesondere auf die Theorien von Rosi Braidotti, die eine neue Auseinandersetzung mit dem Sterbenmüssen und dem Tod fordert. Vgl. BRAIDOTTI: 2014, 109 ff. Meine Überlegungen hierzu finden sich in LINKE: 2021.

glad./Bådene der ligger og venter ude i bugten./Lyden af dem; [...] Lydene der skærer sig som knivsblade op gennem havnebyen;/den tørre jord, de blå bjerge, et ekko der skyder op over stranden, ind i landskabet./Bådenes huggende hovslag. Bådenes stemmer./Det tørre mos, der giver efter under hendes vægt,/fodderne der sættes, vægten der ruller fra hælen og frem på forfoden,/remmene der strækkes, foden der løftes igen./[...] (47 f.)

[Das erste Bild, das man sieht, ist ein Bild der Stadt./Es sieht aus, als ob es irgendwann einmal am Berghang festgebunden war, nun nur noch von etwas gehalten wird wie: Hartnäckigkeit/oder Vergessen./

Den Bergen ist es egal./Die Berge atmen und sind blau unwirklich./Die Herzen der Berge haben einen Willen von der gleichen Art wie unsere./Eine Auswechselbarkeit, die sich während des Abends mitteilt, bis in den Morgen hinein./Und das Meer –/wie es dort am Grund des Bildes liegt. Zum Schweigen gebracht vom Morgendunst,/der beständig ist und wie sie; gleichgültig./Die Boote, die draußen in der Bucht liegen und warten./Ihr Klang; [...] Die Laute, die sich wie Messerschneiden hinauf durch die Hafenstadt schneiden;/die trockene Erde, die blauen Berge, ein Echo, das über den Strand sprießt, hinauf in die Landschaft./Der stampfende Hufschlag der Boote. Die Stimmen der Boote./Das trockene Moos, das unter ihrem Gewicht nachgibt,/die Füße, die sich setzen, das Gewicht, das von der Ferse zum Vorderfuß rollt, die Bänder, die sich dehnen, der Fuß, der sich wieder hebt./[...]]

Havet ligger i bunden af billedet, man kan tænke om billedet, at det er en beholder, sådan kan det se ud; havet hældt op, fra et utæt punkt i himlen, en stråle af vand, der fordeler sig, breder sig til begge sider, trækker en horisont op, minder os om noget, vi egentlig godt vidste, men ikke rigtig kunne få hold på, fortsat ikke rigtig kan finde ord for./De to sidder på nogle træpiller ud for kajen. Bølgerne ruller under dem. Vi ser dem i modlys. (293)

[Das Meer liegt am Grund des Bildes, man kann sich das Bild als Behälter denken, so kann es aussehen; das Meer ausgegossen von einem undichten Punkt am Himmel, ein Wasserstrahl, der sich verteilt, nach beiden Seiten ausbreitet, einen Horizont hervorhebt, uns an etwas erinnert, das wir eigentlich genau wussten, aber nicht wirklich begreifen konnten, für das wir immer noch nicht wirklich Worte finden können. Die zwei sitzen auf Holzpfählern am Kai. Die Wellen rollen unter ihnen. Wir sehen sie im Gegenlicht.]

Deutlich werden hier die verschiedenen Perspektiven auf den Raum. In der ersten Sequenz stehen die sinnlichen Wahrnehmungen im Vordergrund, die Farben, die Laute, die den Raum selbst und die ›Natur‹elemente lebendig erscheinen lassen – bis hin zur Anthropomorphisierung. Ebenso wird die Figur über einen detaillierten und sinnlichen Raumeindruck präsentiert, sie spürt den moosigen Boden, so dass ›Mensch‹ und ›Natur‹elemente hier eng miteinander verbunden sind. Im zweiten Bild erscheint der Raum hingegen als eine Art Kasten bzw. Aquarium, auch als Bühne und Szenerie, vor der sich die Figuren, diesmal aus der Außenperspektive

gesehen, schemenhaft abzeichnen. Dies erinnert an die Raumkonzeption von Isaac Newton, der den Raum als eine Art Container sah. Durch die verschiedenen Schilderungen löst sich ein verbindlicher und stabiler Wahrnehmungs- und Orientierungsraum auf. Sichtbar wird vielmehr, dass gerade der literarische Raum eine Inszenierung ist. Diese bezieht sich hier auf eine bestimmte Landschaft und ein bestimmtes Erleben, welches nicht direkt, dafür jedoch aus vielfältigen Perspektiven zugänglich gemacht werden kann.¹⁸ Deutlich wird dabei auch, dass sich die doppelte Perspektive aus der spezifischen Daseinsweise des ›Menschen‹ selbst ergibt. So verbindet sich der Wechsel der Perspektiven mit einem scheinbaren Wechsel der Erzählinstanz, die sich letztlich jedoch als eine Person erweist:

Hun stopper op midt på gulvet i mørket./Hans stemme der river al huden af mig i et ryk, dit åndedræt har umærkeligt lavet et fint snit ned ad min nakke, og nu flår du mig./Hvad skal du, spørger manden hende./[...]Vi ser scenen fra døren, værelset er mørkt, eller så godt som. (33)

[Sie hält mitten auf dem Boden im Dunkeln an./Seine Stimme, die alle Haut mit einem Ruck von mir reißt, dein Atem hat unmerklich einen feinen Schnitt meinen Nacken hinuntergezogen und jetzt zerfetzt du mich./Was machst du, fragt der Mann sie./[...]Wir sehen die Szene von der Tür aus, das Zimmer ist dunkel, oder so gut wie.]

Das unmittelbare sinnliche Betroffensein durch die Stimme löst offenbar einen Wechsel in die Innenperspektive aus, die das erzählende Ich in das Bild hineinversetzt. Kurz darauf wird die Szene wieder aus einer Distanz heraus betrachtet, dieses Mal in Allianz mit den Leser:innen, die in das ›Wir‹ eingeschlossen sind. Dies legt nahe, dass der hier dargestellte Raum ein Erinnerungs- und Reflexionsraum ist, den das Ich aus einem zeitlichen Abstand heraus als Bild betrachtet und reflektieren kann, in den es sich aber auch einfühlt, um seine Vergangenheit erneut zu durchleben. So beschreibt Klougart in einem Interview:

Det er sådan, vores bevidsthed fungerer. Vi bevæger os hele tiden ud og ind ad vores egen krop. Vi betragter verden inde fra vores egen krop, vores eget sind, og samtidigt ser vi os selv udefra. Det sker i én bevægelse.¹⁹

[So funktioniert unser Bewusstsein. Wir bewegen uns die ganze Zeit hinaus aus unserem eigenen Körper und in ihn hinein. Wir betrachten die Welt von

¹⁸ Diese Raumdarstellungen und insbesondere die Inszenierung des Textraums als Bühne wäre natürlich wesentlich ausführlicher zu untersuchen, ich muss mich hier auf das Verhältnis von Körper und Raum beschränken.

¹⁹ Klougart im Interview mit Kasper Schütt-Jensen (SCHÜTT-JENSEN: 2013, 23).

unserem eigenen Körper aus, unserem eigenen Geist, und gleichzeitig sehen wir uns selbst von außen. Es geschieht in einer Bewegung.]

Entscheidend ist an dieser Stelle die Doppelstruktur des Leib-Körpers: Als lebendiger Leib ermöglicht er das Er-Leben einer Räumlichkeit, allerdings nur als flüchtigen Moment. Zugleich ist der ›Mensch‹ jedoch in der Lage, von der konkreten Situation zu abstrahieren und ein Bild derselben zu speichern – er sieht sich dann als Körper im Raum, was jedoch auch eine Entfremdung ausdrückt. In der hier dargestellten Situation ist es das Verflochtensein des Leib-Körpers, das ihn zum Instrument macht, welches in der Erinnerung eine andere Bildqualität des Verstehens und Spürens eröffnet und die Vergangenheit wieder zugänglich macht: »Kroppen kastes frem foran mig som et lys fra en lygte, jeg bærer gennem de her tomme bygninger. Den er det eneste lys her.« (319) [Der Körper wirft sich vor mir her wie ein Licht aus einer Taschenlampe, die ich durch diese leeren Gebäude trage. Er ist das einzige Licht hier.]²⁰ Dies betrifft bei Klougart nicht nur die Protagonistin,²¹ sondern auch die Leserin, deren Leib ebenfalls als Vehikel dient, um den Textraum gleichsam von innen heraus zu vermessen: »Vi nærmer os med en hastighed, der er den samme som hendes krops hastighed, den hastighed, hvormed hendes krop nærmer sig hans.« (53) [Wir nähern uns mit einer Geschwindigkeit, die die gleiche ist wie die Geschwindigkeit ihres Körpers, die Geschwindigkeit, mit der ihr Körper sich seinem nähert.] Einerseits wird über die eigene leibliche Erfahrung von Geschwindigkeiten ein neuer Zugang eröffnet, andererseits bleibt dieser vage, weil sich die Geschwindigkeit zwischen den Protagonisten im Text von außen nicht bestimmen lässt. Deutlich gemacht wird damit die komplexe Struktur der menschlichen Raumwahrnehmung, die sich aus dem leiblichen Spüren und reflektierten Bildlichkeiten gleichermaßen zusammensetzt und zwischen beidem wechselt. Der menschliche Leib wird dabei zum entscheidenden Ausgangspunkt der Welterfahrung, die sich zugleich jedoch als situationsgebunden und individuell darstellt.

²⁰ Auch Solbakken bezieht dies auf eine Erinnerungspoetik, vgl. SOLBAKKEN: 2015, 71 ff.

²¹ Dass es sich um eine Frau handelt, legt eine einzelne Äußerung zu Beginn des Romans nahe, die das Ich und den weiblichen Part des Pärchens miteinander identifiziert: »Ligesom at jeg altid har været hende, og du altid ham; der er ikke nødvendigvis noget problem i dét.« (7). [Wie ich immer sie gewesen bin, und du immer er; darin besteht nicht notwendigerweise ein Problem.]

Eine Verbindung ergibt sich hier zu den phänomenologischen Theorien von Maurice Merleau-Ponty, in denen er den empfindsamen Leib als ein Vermögen des Zur-Welt-Seins bestimmt. Über seine Wahrnehmungsfähigkeit ist der Leib strukturell immer schon auf die Welt bezogen und mit ihr in einem vorbewussten Sein verwoben.²² Das vorbewusste Sein bestimmt Merleau-Ponty als gemeinsames ›Fleisch‹ von Leib und Welt, wobei es weder Geist noch Materie noch Substanz ist, sondern ein mehrdimensionales Feld der vorbewussten Wechselbeziehungen, aus dem die Erscheinungen als einzelne erst hervorgehen. Es erscheint als ein generelles sinnliches Gefüge, gedacht als eine Art Gewebe und Geflecht vielfältiger relationaler Beziehungen, Überkreuzungen und Überschreitungen, als undurchsichtiger Zusammenhang. Der Mensch ist über seinen Leib in dieses Geflecht eingelassen als sehender und sichtbarer, er sieht, wird aber auch von den Dingen gesehen. Zugleich wiederholt sich diese Struktur im Menschen selbst, der sich als spürender Mensch, aber selbstreflexiv auch als Objekt zugänglich ist.²³ Auf dieser Struktur des Eingelassen-seins baut das Bewusstsein des ›Menschen‹ auf, der als personales Ich von seiner unmittelbaren Weltzugehörigkeit abstrahieren und Alternativwelten entwerfen kann, die dann auch von kulturellen Deutungen geprägt sind.²⁴ Diese basieren jedoch ebenfalls auf den sinnlich-leiblichen Erfahrungen, so dass – wie auch bei Klougart – physische und mentale Welt miteinander verschränkt werden. Sowohl Merleau-Ponty als auch

22 Vgl. dazu ausführlich GÜNZEL: 2007, 32 ff. Die Darstellung der Überlegungen Merleau-Pontys muss hier notwendig oberflächlich bleiben, da es mir vor allem darum geht, Bezüge zwischen diesen und Klougarts Text aufzuzeigen.

23 Vgl. hierzu insbesondere ORLIKOWSKI: 2012, 36ff, 56 ff, 70 ff. Das Fleisch erscheint hier als Gewebe des Seins, als die polymorphe Matrix, die Quelle jeder Hervorbringung ist. Es ist damit eine Art rohes Sein der Erfahrungen, die noch nicht in die Abstraktion hinein verarbeitet sind, und die sich daher als Gemisch anbieten, in dem die Positionen noch nicht festgelegt sind. Es geht Merleau-Ponty dabei sehr wesentlich auch um eine Kritik von Wissenschaft und Erkenntnis, indem er ein Sehen propagiert, das sich der Welt nicht aufdrängt, sondern aus ihr herauskommt als Sichtbarkeit, die sich in der Welt vollzieht in einem Feld der Wechselbeziehungen. Es gibt also nicht nur die Überkreuzung von Körper und Geist im Leib selbst, sondern auch die Verflechtung des Leibs mit den Dingen im Fleisch, eine Tiefenstruktur der Vermischung, in der sich die Perspektiven kreuzen. Das Fleisch des Sinnlichen ist somit das Gemeinsame zwischen Ding und Leib, als Matrix und Medium der Verbindungen. Es geht nicht mehr um eine souveräne und überlegene Perspektive des Subjekts, sondern um ein Mit-Sein. Darauf werde ich im Zusammenhang mit dem Sehen noch einmal zurückkommen. Vgl. dazu auch GÜNZEL: 2007, 55 f. und 91 ff.

24 MERLEAU-PONTY: 1966, 137.

Klougart lösen somit einen Dualismus zwischen der Welt als Objekt und dem Menschen als Subjekt auf. Sie gehen von einer tiefen Verwobenheit beider insofern aus, als ›Welt‹ durch den individuellen Lebensvollzug und mit einem stetigen Wechsel der Wahrnehmungsperspektiven für das Ich erst entsteht. Sie existiert niemals als eine objektiv gegebene, sondern ist eine offene Struktur mit ›Risse[n] und Leerstellen, in die Subjektivitäten sich einnisten, oder vielmehr, die die Subjektivitäten selber sind.«²⁵ ›Welt‹ ist somit nur aus subjektiver Perspektive – in einem Zusammenspiel von Spüren und Reflexion – erfassbar, was an den in der Einleitung skizzierten Umweltbegriff anschließt.

Daraus ergibt sich eine Dynamik und Prozesshaftigkeit, die allerdings auch eine Vergänglichkeit und Instabilität beinhaltet, da der ›Mensch‹ sich der ›Welt‹ nicht gegenüberstellen und vollständig von ihr abstrahieren kann, sondern immer schon in diese involviert ist. Dies zeigt sich auch in Klougarts Roman:

Sortblåt lærredsstof. Ikke andet i billedet end det./Slidt lærred grånende ligesom haltende der under solen./Solens lange fingre tæller op/eller berører forskellige ting,/udpeger nogle bygninger, nogle områder,/lyser noget op udefra, andet indefra. [...] Først ser man bare stoffet som en røglå flade./Efter et stykke tid kan man se, at der er bevægelse./Et åndedræt under stoffet./En krop er en sprække at ånde igennem./Efter lang tid: et pludseligt ryk, nu ser vi også et område med bar hud,/hverken bleg eller det modsatte,/ikke fin eller grov./ [...] Kvinden i billedet. Hun ligger på siden, vi ser hendes knæ oppefra, senerne der er tydelige./ [...] Vi ser hele hendes krop;/landskabet, uskarpt bagved,/mørke. Stoffets vævning, en mørk bomuldstråd, der ligger skiftevist under og over en lysere,/det blanke næsten skindagtige i stoffets overflade. [...] Vi kommer ikke tættere på, det omvendte, vi er på vej væk./Bevæger os baglæns,/mister porerne i kvindens hud, vi mister porerne, de små lyse dun på overlæben, som du havde opdaget, linjerne i huden, der mindede dig om en anden tid, en ungdom, paradoksalt nok, der ikke rigtig kunne placeres./Et skridt ad gangen, baglæns over markerne, op gennem bjergene snublende,/højere oppe./Mere og mere tør rød jord ses, mere og mere af jordens hud, mindre af kvindens./Hvis man kan skelne, så er det sådan det er./ [...] Med afstanden står fladerne tydeligere frem./Vi ser huden som en flade, landskabets strøg, grantræerne som et bælte under himlen, havet som et blåt bånd, der holder himlen på plads, himlens glasagtige under foråret./ [...] Man mærker forholdet mellem kroppen og landskabet, som var det en sygdom,/mærker man den,/hvad den gør ved kroppen,/det sted man kan forstå noget fra./Og hvordan kroppen så er et område, en flade, hvordan stoffet er et andet område./Der er ingen hierarkier,/der er planer, som skydes ind over og ind under hinanden som dagen og natten. At flette sit hår stramt. [...] Vi har bevæget os væk, ser hele hendes krop i ét billede;/ [...] Afstanden bliver større,/vi ser mere og mere

25 Ebd., 384. Vgl. dazu auch ORLIKOWSKI: 2012, 102 ff.

af bjerget./Bjerget, der stiger fra havet, og i et hjørne af billedet, forsvindende: denne blå bunke stof, huden som et område/lidt inde i landet. (12 ff.)

[Schwarzblauer Leinenstoff. Nichts anderes im Bild als das./Zerschlissenes Leinen, ergrauend, gleichsam lahmend dort unter der Sonne./Die langen Finger der Sonne zählen auf/oder berühren verschiedene Dinge,/wählen einige Gebäude, einige Gebiete aus,/beleuchten einiges von außen, anderes von innen. [...] Zuerst sieht man nur den Stoff wie eine rauchblaue Fläche./Nach einer Weile kann man sehen, dass es dort Bewegung gibt./Ein Atmen unter dem Stoff./Ein Körper ist ein Riss zum Hindurchatmen./Nach langer Zeit: ein plötzlicher Ruck, nun sehen wir auch ein Gebiet mit bloßer Haut,/weder bleich, noch das Gegenteil,/nicht fein oder grob./[...] Die Frau im Bild. Sie liegt auf der Seite, wir sehen ihre Knie von oben, die Sehnen, die deutlich sind./[...] Wir sehen ihren ganzen Körper;/die Landschaft, unscharf dahinter,/Dunkel. Das Gewebe des Stoffes, ein dunkler Baumwollfaden, der abwechselnd über und unter einem helleren liegt,/das Blanke, fast Hautartige in der Oberfläche des Stoffes./[...] Wir kommen nicht näher, im Gegenteil, wir sind auf dem Weg fort./Bewegen uns rückwärts,/verlieren die Poren in der Haut der Frau, wir verlieren die Poren, die feinen hellen Härchen auf der Oberlippe, die du entdeckt hattest, die Linien in der Haut, die dich an eine andere Zeit erinnerten, eine Jugend, paradoxerweise genug, die sich nicht richtig platzieren ließ./Schritt für Schritt rückwärts über die Felder, hinauf durch die Berge stolpernd,/höher nach oben./Mehr und mehr trockene, rote Erde wird sichtbar, mehr und mehr von der Haut der Erde, weniger von der der Frau./Wenn man unterscheiden kann, dann ist es so./[...] Mit dem Abstand treten die Flächen deutlicher hervor./Wir sehen die Haut wie eine Fläche, die Striche der Landschaft, die Tannen wie ein Gürtel unter dem Himmel, das Meer wie ein blaues Band, das den Himmel an seinem Platz hält, das Glasartige des Himmels im Frühling./[...] Man merkt das Verhältnis zwischen dem Körper und der Landschaft, man merkt es, als wäre es eine Krankheit, merkt man es, was es mit dem Körper macht,/dem Ort, von dem aus man etwas verstehen kann./Und wie der Körper ein Gebiet ist, eine Fläche, wie der Stoff ein anderes Gebiet ist./Es gibt keine Hierarchien,/es sind Ebenen, die sich über- und untereinander schieben wie der Tag und die Nacht. Sein Haar stramm zu flechten./[...] Wir haben uns wegbewegt, sehen ihren ganzen Körper in einem Bild;/[...] Der Abstand wird größer,/wir sehen mehr und mehr von dem Berg./Der Berg, der aus dem Meer steigt, und in einer Ecke des Bildes, verschwindend: dieser blaue Haufen Stoff, die Haut wie ein Gebiet etwas innen im Land.]

Das Bild des Gewebes, das Merleau-Ponty entwirft, findet sich hier ganz konkret wieder. So erscheint der dunkelblaue Leinen-Stoff zunächst als eine Art Leinwand, als ein dunkler Hintergrund, auf dem die Sonne die Dinge ins Leben ruft. Er wird damit zum Ort einer projektiven Bildlichkeit, wobei hier implizit das Beleuchten und das (Er)zählen verknüpft werden.²⁶ Kurz darauf wird der Stoff allerdings selbst zum beweglichen Gebilde und zum Teil des Bildes, zu einer Bettdecke, die wiederum den

²⁶ Darauf gehe ich im nächsten Teil des Kapitels noch ausführlich ein.

Blick auf einen Körper freigibt, der die Dunkelheit gleichsam von innen heraus mit seiner Helligkeit aufsprengt und somit auf der Bildfläche/unter dem Stoff in Erscheinung tritt. Er weist eine doppelte Verbindung auf: Er ist ein Riss in der dunklen Fläche der Welt, eine Erscheinung, die aus dem Geflecht zutage tritt, zugleich wird aber die Haut selbst als poröse Fläche und der Stoff als »hautartig« beschrieben, so dass beide auch in ihrer Materialität miteinander verwoben erscheinen.²⁷ In einem weiteren Schritt wird der Körper mit der Erde als Haut verknüpft. Auffällig ist hier eine Beschreibung der Verbindung mit der Landschaft einerseits als Bildflächen, die gegeneinanderstehen und sich schließlich auch gegenseitig überdecken, aber auch als Materialität, indem die Landschaft selbst textile Eigenschaften aufweist (»jordens hud«; »grantræerne som et bælte under himlen, havet som et blått bånd«). Es entsteht der Eindruck einer Bildfläche und eines Gewebes zugleich. Etabliert wird damit ein neues Verhältnis zwischen ›Mensch‹ und ›Naturraum‹. Diese stehen sich einerseits als eigene Entitäten gegenüber, der menschliche Körper erscheint in, vor und mit der Landschaft. Zugleich sind beide ineinander verwoben, mit der Stoff-Metaphorik als Mittler. Der dunkle Untergrund als ›Stoff‹ lässt sich assoziieren als der unbewusste Grund, aus dem das Leben selbst hervorgeht. Von diesem kann sich der ›Mensch‹ als ›Gebilde‹ zwar temporär, aber nie vollständig lösen. Die Bemerkung, dass dieser Stoff zerschissen, ergrauend und hinkend ist, verweist auf die Vergänglichkeit der menschlichen Hülle und Form selbst. So tritt am Ende der Passage in einer Art filmischen Zoombewegung auch die Unbedeutsamkeit der ›Menschen‹ zutage. Die Detailsicht auf den einzelnen Körper weicht dem Überblick über den Raum, bezeichnenderweise von einem Berg aus. Damit wird eine Art Urszene der Landschaftsbetrachtung inszeniert und das souveräne Subjekt, das die Szenerie dem eigenen Blick unterwirft, vermeintlich neu konstituiert.²⁸ Dies wird allerdings durchbrochen durch die beschriebene doppelte Perspektive der Erzählstimme: Sie sieht den eigenen Körper gleichsam in der ihn vereinnahmenden Landschaft verschwinden. Die Landschaft erscheint nicht mehr als schönes Panorama, das dem menschlichen Subjekt in einem Gestus des Erhabenen zu Füßen

27 Zur Haut als Phänomen vgl. ausführlich BENTHIEN: 1999.

28 Zu denken ist hier an die Bergbesteigung durch Petrarca als ›Gründungsszene‹ der Landschaftsbetrachtung, aber auch auf die Inszenierung des Subjekts auf Anhöhen, die ihm die Landschaft zu Füßen legt. Vgl. dazu ausführlich RITTER: 1989, 141 ff.

liegt, sondern verweist auf dessen Unbedeutsamkeit in einem großen Lebenszusammenhang. Die physische Vergänglichkeit des menschlichen Individuums, die sowohl in der körperlichen Nahperspektive als auch in der reflexiven Distanz sichtbar wird, kann nicht mehr verdrängt werden.²⁹ Deutlicher als Merleau-Ponty betont Klougart, dass sich durch die Leibgebundenheit des Ich auch Dunkelheit und Abgründigkeit in der Welt auftun: die Einsamkeit, da sich die individuelle (leibliche) Perspektive niemals wirklich teilen lässt und das Bewusstsein für den stetigen Verlust, die Augenblicklichkeit der Phänomene und letztlich das eigene Sterben. Der an die Materie gebundene ›Mensch‹ kann sich gegenüber dem Lebenszusammenhang nicht mehr als Souverän behaupten.

Eine Verbindung ergibt sich hier zu posthumanistischen Theorien wie jener von Rosi Braidotti, die Subjektivität als verkörperte und eingebettete denkt.³⁰ Allerdings ist dies bei Klougart weniger positiv konnotiert. Der Leib ist zwar im Roman der Zugang zur Welt, selbst primär Teil einer materiellen Umgebung und in diese eingelassen, er erscheint dadurch jedoch als äußerst prekäre und verletzte Instanz:

Et menneske, at det så bare ligger der./I billedet, en bunke et sted i landskabet./Ligesom placeret her mellem cypresser, enkelte vinstokke,/der har fået lov at blive stående./[...]

Og bag havets blå tunge, der sluger bådmotorernes slag,/under havoverfladen: knitren, syngende perler:/er det et menneske, der ligger mellem cypressernes skygger./Det er sent, skyggerne er længere end træerne, der kaster dem./Sådan et regnskab./[...] Hendes hånd i sandet, fingrene der spirer døde og tørre i solen, små kramper,/noget dødt, der pumper liv ind i det levende eller – /det, at det hele findes *samtidig*.

Du bliver syg af det her, siger han./Han sætter sig og samler hende op, som man samler et par tomme dynebetræk op fra gulvet, arrangerer hende i sit skød. Sådan, sådan, kan han sige./Han har en flaske vand, får hende til at sidde op./Hendes øjne er uklare, blikket er bedøvet, et bedøvet udtryk, det er, som om hele øjet har fået én farve [...] der minder om støvets farve./Støvet der absorberer skarphed,/gør noget til sine områder, sine *ting*./[...] Man ser hendes støvede øjne, det er, som om de lægger sig til at dø./Og hun drikker; jeg opgiver og drikker./ (48 ff.)

29 An dieser Stelle wären die Bezüge zu Inger Christensens Langgedicht *Das Schmetterlingstal* näher zu untersuchen, das sich ebenfalls mit der Sterblichkeit auseinandersetzt. Auch hier steht das Ich im letzten Sonett dem eigenen Tod direkt gegenüber. Vgl. dazu ausführlich CHRISTENSEN: 1998, 34 f.

30 Vgl. BRAIDOTTI: 2014, 26, und dies.: 2019, 44 f., sowie LINKE: 2021.

[Ein Mensch, dass er einfach so da liegt./Im Bild, ein Haufen irgendwo in der Landschaft./Wie platziert hier zwischen Zypressen, einzelnen Weinstöcken,/ die stehenbleiben durften./...]

Und hinter der blauen Zunge des Meeres, die die Schläge der Bootsmotoren verschluckt,/unter der Meeresoberfläche: Knistern, singende Perlen:/ist es ein Mensch, der zwischen den Schatten der Zypressen liegt./Es ist spät, die Schatten sind länger als die Bäume, die sie werfen./So eine Buchführung.[...] Ihre Hand im Sand, die Finger, die tot und trocken in der Sonne sprießen, kleine Krämpfe,/etwas Totes, das Leben in das Lebende pumpt oder –/das, dass es das alles *gleichzeitig* gibt.

Du wirst krank von dem hier, sagt er./Er setzt sich und sammelt sie auf, wie man ein paar leere Kissenbezüge vom Boden aufsammelt; arrangiert sie in seinem Schoß. So, so, kann er sagen./Er hat eine Flasche Wasser, bringt sie dazu, sich aufzusetzen./Ihre Augen sind unklar, der Blick ist betäubt, ein betäubter Ausdruck, es ist, als ob das ganze Auge die gleiche Farbe bekommen hat [...] die an die Farbe des Staubs erinnert. Der Staub, der die Schärfe absorbiert/macht etwas mit seinen Gebieten, seinen *Dingen*./[...] Man sieht ihre verstaubten Augen, es ist, als ob sie sich zum Sterben legen./Und sie trinkt; ich gebe auf und trinke./]

Das erzählende Ich wird in dieser Beschreibung selbst zum Teil der Landschaft, die im Süden zu verorten und staubig und sonnig ist. Dass es dabei ist, auszutrocknen und zu Staub zu werden, zeigt der diesige Blick, der eine drohende Bewusstlosigkeit nahelegt. Zudem wird das Ich mit den Bäumen verknüpft und zwischen ihnen platziert. Hingewiesen wird dabei auf die Gefahr, gefällt und vernichtet zu werden, was den anderen Bäumen offenbar schon widerfahren ist. An diese Bäume erinnert das Ich, das selbst am Boden liegt. Weiterhin sind auch die vorhandenen Bäume gegen Abend mehr Schatten als Realität, sie wirken wie ein Strichcode, in den sich das Subjekt als mit(zählbares) einreicht oder auch nicht. Beide Aspekte eröffnen auch eine biblische Perspektive: So erinnert das Staubwerden an die Begräbnisliturgie (»Denn Staub bist du, und zum Staub wirst du zurückkehren.«)³¹, die Bäume an das Gleichnis vom unfruchtbaren Feigenbaum, der gefällt werden soll, für den jedoch der Gärtner bittet.³² Allerdings wird sich zeigen – darauf komme ich später zurück –, dass eine religiöse Perspektive auf den Tod bei Klougart keinen Trost mehr bietet. Vielmehr werden die Hinfälligkeit und die vergängliche Materialität von ›Menschen‹ drastisch betont:

³¹ 1. Mose 3, 19, zitiert nach *Die Bibel* (Elberfelder Übersetzung).

³² Vgl. Lk 13, 6 ff.

Man ser hans bryst, fordybningen mellem kravebenene, fordybningen ved brystbenet, ned til et punkt, hvor ribbenene deler sig,/brystkassen som en kurv, der er opblødt i vand, pilekviste, der kan strækkes til et vist punkt,/hvordan en dråbe samler sig mellem kravebenene og løber ned omkring halsen som et reb./ Han lægger hovedet anderledes på puden,/en anden dråbe, der løber ned ad overarmen/i en bane, der følger muskulaturen præcis som en skygge eller som vand, der skal finde den naturlige vej ned ad et bjerg. (26)

[Man sieht seine Brust, die Vertiefung zwischen den Schlüsselbeinen, die Vertiefung am Brustbein, hinunter bis zu einem Punkt, wo die Rippen sich teilen,/ der Brustkasten wie ein Korb, der im Wasser aufgeweicht ist, Weidenruten, die man bis zu einem gewissen Punkt dehnen kann,/wie ein Tropfen sich zwischen den Schlüsselbeinen sammelt und am Hals hinunterläuft wie ein Seil./Er legt den Kopf anders auf das Kissen,/ein anderer Tropfen, der am Oberarm hinunterläuft/in einer Bahn, die der Muskulatur genau folgt, wie ein Schatten oder wie Wasser, das den natürlichen Weg hinunter an einem Berg finden soll.]

Auffällig ist der Fokus auf den Brustkorb, also den Bereich des menschlichen Körpers, in dem sich zwei lebenswichtige Organe, Herz und Lunge, befinden. Die Weiterführung des Bildes in einen sich auflösenden Weidenkorb verweist auf die Stofflichkeit des Körpers, der wie die Zweige als bloße Materialität erscheint, sowie auf den drohenden Moment des Zerspringens und des Sterbens. Auch der Lauf des Schweißtropfens, der sich wie ein Seil um den Hals zu winden scheint, verweist auf die Gefährdung des Individuums. Anders als die Dinge ist der Körper nicht statisch, sondern erscheint im Roman als natürlicher ›wilder Raum‹, den Verformung kennzeichnet:

Tingene, der vidner om vores egen undergang, langsom og foruroligende, kroppen, der vokser skørt og usundt, cellerne, der deler sig vildt, og blodet, der ikke længere bliver rensset, håret, der falder af i totter eller lidt efter lidt, kvalmen, mavens sammentrækninger, syrens kradsen i emaljen og i mundhulen, øjnene der græder, fordi de ikke kan se den krop, de sad i. Hjemløse øjne, fordi kroppen er en anden; øjnene er det eneste, der ikke ændrer form, når kroppen deformerer. De kan blive gullige, blodsprængte. (303)

[Die Dinge, die unseren eigenen Untergang bezeugen, langsam und beunruhigend, der Körper, der verrückt und ungesund wächst, die Zellen, die sich wild teilen, und das Blut, das nicht mehr gereinigt wird, das Haar, das ausfällt, in Büscheln oder nacheinander, die Übelkeit, das Zusammenziehen des Magens, das Kratzen der Säure am Zahnschmelz und in der Mundhöhle, die Augen, die weinen, weil sie den Körper nicht sehen können, in den sie eingesetzt waren. Heimatlose Augen, weil der Körper ein anderer ist; die Augen sind das einzige, das nicht die Form ändert, wenn der Körper deformiert wird. Sie können gelblich, blutunterlaufen werden.]

›Menschen‹, so wird hier deutlich, sind durch ihre Körper eingebunden in einen Kreislauf der Stoffe. Von diesen Prozessen können sie sich nicht abgrenzen und werden dadurch selbst zu naturhaften Elementen.

Zugleich sind sie jedoch bei Klougart auch individuelle Entitäten. Auch als diese werden sie jedoch zum Teil einer kreisenden Bewegung um einen dunklen Mittelpunkt herum, in dem die Dinge in ein Nichtsein, zumindest aber in eine Ungreifbarkeit versinken:

Det runde i verden udtrykker de simpleste love for bevægelse./Lovene for det, der flyder. De strømmende cirkler omkring et afløb./Også vi to./Når det strømmende forsvinder, hver gang noget går under, sker det i cirkelnde bevægelser. [...] Kuglen eller cirklen er den stærkeste form./En form, der er altings, på den måde forbundet med afvikling også, forbundet med altings afvikling./Da du lukker vandet ud af karret og en krop bliver liggende. Kan du huske det. (20 f.)

[Das Runde in der Welt drückt die einfachsten Gesetze für Bewegung aus./Gesetze für das, das fließt. Die strömenden Kreise um einen Ablauf herum./Auch wir beide./Wenn das Strömende verschwindet, jedes Mal, wenn etwas untergeht, passiert es in kreisenden Bewegungen. [...] Die Kugel oder der Kreis ist die stärkste Form./Eine Form, die die Form von allem ist, auf diese Weise auch mit Abwicklung verbunden, verbunden mit der Abwicklung von allem./Wenn du das Wasser aus der Wanne lässt und ein Körper liegen bleibt. Kannst du dich daran erinnern.]

Ein Mitgerissenwerden des Körpers in die Dunkelheit ist hier zwar temporär aufgeschoben, der Abfluss der Badewanne ist zu klein, zugleich erinnert er jedoch an einen größeren Abgrund und eine größere Dunkelheit, als die der Tod gesehen werden kann. Diese Kreisbewegung des Strudels hat daher eine andere Qualität als jene zyklische, die der Text auch inszeniert, beispielsweise in der Wiederkehr der Jahreszeiten.³³ Sie bringt etwas endgültig zum Verschwinden: das Individuum, den einzelnen Moment, der als solcher vielleicht ähnlich, aber niemals in einer absoluten

33 Auf die Bedeutung der Jahreszeiten wäre hier näher einzugehen. Der Winter ist bei Klougart eher negativ assoziiert, weil er mit Kälte, Vereinzelung, Vergänglichkeit und Dunkelheit in Verbindung steht und damit Qualitäten hat, die für das Ich Schmerz bedeuten: »Vinteren er længere end sommeren, fordi den strækker sig langt ind i tingene. Tæller ribbenene op og gør dem til sine. Grenene kastes fra hinanden og piskes sammen igen, tiden er bundet i bevægelsen, og vinteren rører ved alting med sin frost og sine storme, alting ændrer form ustandseligt.« (184) [Der Winter ist länger als der Sommer, weil er sich weit in die Dinge hineinerstreckt. Die Rippen zählt und sie sich zu eigen macht. Die Zweige werden auseinander geworfen und wieder zusammengepeitscht, die Zeit ist in die Bewegung gebunden, und der Winter berührt alles mit seinem Frost und seinen Stürmen, alles ändert unaufhörlich die Form.] Vgl. auch 95. Der Frühling scheint hingegen positiver konnotiert und steht am Ende des Romans auch für eine Art Neubeginn. Darauf wird noch zurückzukommen sein.

Identität mit sich selbst wiederkehrt. Während das Lebendige an sich, das Sein, immer wieder neue Formen findet und als solches bestehen bleibt, erleben ›Menschen‹ die eigene Veränderung als Verfall und Verlust. Diese existenzielle Problematik lässt sich in einer Weltsicht, die die Einbindung des ›Menschen‹ in seine materielle Umgebung betont, nicht mehr überblenden und aufheben. Klougarts Text zeigt, dass sich der ›Mensch‹ weder als geistig-souveränes Subjekt über seine Umgebung erheben kann, noch wird ein Lebenszusammenhang selbst metaphysisch überhöht oder gefeiert, in dem sich eine andere Art von ›Geborgenheit‹ ergibt, wie es in der Gedankenwelt des Vitalismus der Fall war. Drastisch ausgestellt wird vielmehr eine Reibung: Dem Wunsch und Verlangen von ›Menschen‹ nach dem eigenen individuellen Überleben und der eigenen Dauer steht die Dynamik und Prozesshaftigkeit der materiellen Lebenswelt, aus der sie hervor- und in die sie zurückgehen, in krasser Weise gegenüber. Das menschliche Bewusstsein kann dies erkennen, bleibt aber insofern ohnmächtig, als es den Lebensprozess selbst nicht beherrschen, vereinnahmen und steuern kann. Dies zeigt sich auch im Schlaf, der nicht zufällig als der kleine Tod bezeichnet wird, dem sich der ›Mensch‹ aber dennoch hingeben muss:

Afmagt. Så er det det. At være underlagt kroppene. At man nok kan opfinde øjne, der kan se i mørke; men at man ikke kan opfinde en krop, der ikke er der uden på et eller andet tidspunkt at falde i søvn. Fanget i sin egen krop. (276)

[Ohnmacht. Das ist es also. Den Körpern unterlegen sein. Dass man Augen erfinden kann, die im Dunkeln sehen können; aber, dass man keinen Körper erfinden kann, der nicht da ist, ohne zu irgendeinem Zeitpunkt einzuschlafen. Gefangen in seinem eigenen Körper.]³⁴

Das Bewusstsein wird in seiner Bedeutsamkeit bei Klougart entscheidend geschwächt und dekonstruiert. Es ist eingelassen und gebunden an die leiblichen Prozesse und damit selbst ein zeitliches Phänomen, indem es nur als temporäres aus einem Gesamtzusammenhang hervorgeht.

Dies knüpft zunächst an ökologische und auch posthumanistische Narrative, die anthropozentrische Perspektiven und den Dualismus von Subjekt und Objekt in Frage stellen, an. Allerdings führt dies bei Klougart zu einer anderen Art der Auseinandersetzung mit ›Natur‹, als sie sich üblicherweise in diesem Zusammenhang findet. Klougart macht deutlich,

³⁴ Zum Schlaf vergleiche auch einen Essay von Klougart (KLOUGART: 2015), was nahelegt, dass Schlaf ein wichtiges Thema für sie ist.

dass der ›Mensch‹ sich gerade nicht freiwillig in einen ›Natur‹raum eingemeinden kann, weil dieser ihn zum sterblichen Wesen macht, was seinen eigenen Wertigkeiten und Wünschen fundamental entgegensteht. ›Natur‹ erscheint in Klougarts Text nicht als Konstrukt und auch nicht als harmonisches Bild, sondern vielmehr als eine ungreifbare, dunkle und übergeordnete Instanz, gegenüber der der ›Mensch‹ zwangsläufig eine tiefe Fremdheit empfinden muss:

Et menneske er det eneste, der kan bevæge et menneske./Et fravær af interesse for naturen, som den findes derude, eller måske som en interesse for det menneskelige i naturen. Naturens menneskelighed, hvis man kan tale om det./Der hvor alting er en henvendelse med retning./Hvad stiller man op med det *retningsløse*./Den retningsløse begejstring og en følelse af at stå udenfor altid./Det er ingen kamp, der er ikke så meget tilbage at erobre, ikke i den forstand./Hvide flag./[...] Stadig findes sætningen om naturen bare som én stemme ud af flere./Eller som skrift, der er kommet frem under kalken og nu bare står der som et åbent sår ind til en anden tid end den, man egentlig har lyst til at findes i. (13 f.)

[Ein Mensch ist das einzige, das einen Menschen bewegen kann./Eine Abwesenheit von Interesse für die Natur, wie es sie da draußen gibt, oder vielleicht wie ein Interesse für das Menschliche in der Natur. Die Menschlichkeit der Natur, wenn man davon sprechen kann./Da, wo alles eine Zuwendung mit Richtung ist./Was stellt man mit dem *Richtungslosen* an./Der richtungslosen Begeisterung und einem Gefühl, immer außerhalb zu stehen./Es ist kein Kampf, es ist nicht so viel zum Erobern übrig, nicht in dem Sinne./Weiße Flaggen./[...] Immer noch gibt es den Satz über die Natur nur als einer Stimme von vielen./Oder als Schrift, die unter dem Kalk hervorgekommen ist und nun einfach dasteht, wie eine offene Wunde in eine andere Zeit hinein als die, in der man sich eigentlich gerne befinden würde.]

Die alten Bilder einer in sich geordneten und sinnvollen ›Natur‹ sind hier verlorengegangen. Die Rede von DER ›Natur‹ existiert nur noch als Stimme in einer Vielzahl von Perspektiven oder als Schrift, die auf eine andere Zeit verweist. In der Realität löst sich diese jedoch, wie schon bei Merete Pryds Helle, in die richtungslosen Prozesse der Schöpfung und Zerstörung auf, die das Leben selbst kennzeichnen:

Hvad blev der af paradisæbletræet,/det vi plantede i baghaven./Sygdommen tog det, siger hun køligt, upåvirket, som om hun har overtaget naturens/lige-gyldige brutalitet, ligegyldige/omsorg for alting./Det døde, det levende. En kærlighed til alting/i enhver form, som kan minde om/ligegyldighed, men er det modsatte: en opmærksomhed mod det der er./I alle de nye former, i alle de former det værende kan antage. Forud og bagud, det modsatte af nostalgi, dét netop ikke at gemme noget for det, det var,/men måske nok bevare noget eller

blive ved med at se på noget, der opløser sig,/for at lade noget andet komme til syne./Det er ret brutalt, synes hun, men samtidig ret flot. (168)³⁵

[Was ist geblieben vom Paradiesapfelbaum,/den wir im Hintergarten gepflanzt haben./Die Krankheit nahm ihn, sagt sie kühl, unbeeindruckt, als hätte sie/die gleichgültige Brutalität der Natur übernommen, gleichgültige/Fürsorge für alles./Das Tote, das Lebende. Eine Liebe zu allem/in jeder Form, die an/Gleichgültigkeit erinnern kann, aber das Entgegengesetzte ist: Eine Aufmerksamkeit für alles, das es gibt./In all den neuen Formen, in all den Formen, die das Seiende annehmen kann. Nach vorne und nach hinten, das Entgegengesetzte von Nostalgie, das, gerade nichts vor dem zu verstecken, das war/aber vielleicht schon etwas zu bewahren oder dabeizubleiben und zuzuschauen, wenn etwas sich auflöst,/um etwas anderes zum Vorschein kommen zu lassen./Es ist recht brutal, findet sie, aber gleichzeitig recht hübsch.]

Auffällig ist hier die Personifizierung der ›Natur‹, die als fürsorgende Instanz erscheint, was an die Bilder der ›Mutter Natur‹ anknüpft. Ebenso scheint hier das Paradies als Assoziation auf, der geordnete Garten, der die schöne Schöpfung repräsentiert. Entscheidend ist jedoch, dass ›Natur‹ im Unterschied zum ›Menschen‹ und auch zur Vorstellung vom christlichen Gott, nicht wertet und keine Intentionalität besitzt. Sie ist nicht gefühl- oder verständnisvoll, weil sie kein Bewusstsein und damit auch kein Gespür für oder Interesse am individuell Menschlichen hat.³⁶ In den ›Augen‹ der ›Natur‹ sind alle Formen gleichermaßen wichtig und bedeutsam. Sie repräsentiert ein Bleiben bei den Dingen – eine unmittelbare Präsenz –, die gerade dadurch aber keine Beziehung zum Einzelnen eingeht, sondern etwas Umschließendes hat – als Rahmen einer Prozesshaftigkeit, die alles zur Erscheinung bringen kann. Schöpfung und Dekonstruktion fallen daher gleichwertig zusammen, was den Tod und das Sterben in die schönen Paradiesbilder Einzug halten lässt:

Månen bagved./Natten der gør alt til sit, sluger alt./Hvad kan man sige om mørke./Altanplanterne er tørret ud, mens vi var væk./Mørkt træ, som har ligget i vand længe./Fuglene, der piller i krukkerne./Dilden, der står lysegrøn og som hænder, der griber efter noget eller lige har sluppet. Lavendelhovederne, der hænger fra de grå stængler. [...] /Blege møbler, en tidsel i den bagerste urtepotte, naturen som et mørke i byen, omkring os som en kåbe eller et sjal./Naturen der gør alt til sit./Månen bagved. (74)

³⁵ Vgl. hierzu auch 248.

³⁶ Vgl. dazu auch KLOUGART: 2014, 14: »Og som naturen i øvrigt uden vilje og uden mod, men bare med den kyniske vilkårlighed, hvormed naturen regerer og raser.« [Und wie die Natur übrigen ohne Willen und ohne Mut, sondern nur mit der zynischen Willkür, mit der die Natur regiert und rast.]

[Der Mond dahinter./Die Nacht, die sich alles zu eigen macht, alles verschluckt./Was kann man über das Dunkel sagen./Die Balkonpflanzen sind vertrocknet, während wir weg waren./Dunkles Holz, das lange im Wasser gelegen hat./Die Vögel, die in den Töpfen zupfen./Der Dill, der hellgrün und wie Hände steht, die nach etwas greifen oder gerade losgelassen haben. Die Lavendelköpfe, die von den grauen Stängeln hängen. [...] Bleiche Möbel, eine Distel in dem hintersten Kräutertopf, die Natur als ein Dunkel in der Stadt, um uns herum wie ein Mantel oder ein Schal./Die Natur, die sich alles zu eigen macht./Der Mond dahinter.]

Die dunkle Seite des Mondes, das Unsichtbare, steht hier für das Verdrängte, für die dunkle amorphe Masse, die das Individuelle und die Differenzierungen der Sichtbarkeit aufhebt. Sie ist aber zugleich Inbegriff der Fruchtbarkeit und Verweis auf das Zyklische und damit auf den lebendigen Untergrund, den Humus, aus dem Neues hervorgehen kann. Die Dunkelheit ist hier assoziiert mit den zerstörerischen und vergänglichen, aber auch mit den schöpferischen Kräften der ›Natur‹. Es zeigt sich ein verborgener und dynamischer Untergrund, der der festen Form und auch den individuellen Erscheinungen entgegensteht, der aber zugleich die eigentlichen Lebenskräfte birgt, denen sich kein Wesen entziehen kann. Zu denken ist hierbei noch einmal an Merleau-Pontys Konzept eines verwobenen Seins, aber auch an die Überlegungen Donna Haraways. Sie geht davon aus, dass der Dualismus von Mensch und Natur aufzuheben ist und dass aus einem Gewirr der Entitäten – dem Kompost – neue Formen des Seins und Zusammenlebens hervorgehen können und müssen. In diesen kann sich der Mensch nicht mehr selbst umfassend schützen, er ist vielmehr eingebunden in Bezüglichkeiten und Bewegungen, die ihn übersteigen und in denen er nicht mehr als besonderes Wesen, sondern im Zusammenspiel mit vielfältigen anderen Lebewesen erscheint. Es ist das Lebendige, ein alles umfassender Naturzusammenhang, der hier zutage tritt.³⁷ Allerdings können die ›Menschen‹ bei Klougart diese umfassende

37 Vgl. dazu ausführlich HARAWAY: 2018, 49 f., und den Schlussteil dieser Arbeit. Im letzten Bearbeitungsschritt ist mir deutlich geworden, wie viele Korrespondenzen sich zwischen Haraways Überlegungen und Klougarts Text ergeben. Dies ist in einem Folgeprojekt weiter ausgearbeitet worden, das insbesondere die Figuration des Verwebens und des Gewebes in den Blick nimmt, die bei beiden Autorinnen aufscheint und im Zusammenhang damit die Frage, wie neue Verknüpfungen und ein neues Zusammenspiel zwischen ›Menschen‹ und anderen Lebewesen eigentlich gedacht werden kann. So scheint Haraway den ›Humus‹ und das Verfahren der ›Kompostierung‹ positiv zu sehen, während es bei Klougart mit der Vergänglichkeit und dem Sterben assoziiert, also eher eine unumgängliche Grundbedingung des menschlichen Lebens ist. Zugleich scheint mir ein wesentlicher Unterschied darin zu liegen, dass Klougart die Welt der Erzählun-

und ›neutrale‹ Sichtweise kaum teilen – für sie wird aus dieser Perspektive der ehemals schöne Garten zum Ort des Überlebenskampfes, da der Verfall sie ebenso wie die anderen ›Natur‹phänomene umfasst: »Du stopper op og peger på en staude. De kvæler hinanden, siger du til mig, stille. Det er en krig sådan et bed; en krig, når man ser væk.« (208) [Du hältst an und zeigst auf eine Staude. Sie ersticken einander, sagst du zu mir, still. Es ist ein Krieg so ein Beet; ein Krieg, wenn man wegsieht.] Die Pflanzen werden hier nicht zum Ausdruck von Form und Schönheit, sondern vielmehr zum Bild für die Grausamkeit und den Überlebenskampf, in dem das schwache Individuum untergeht.

Verknüpfen lässt sich dies mit der Kritik Timothy Mortons an ökologischen Sichtweisen, die ein harmonisches Zusammenspiel zwischen Mensch und Natur inszenieren, dabei aber die dunkle und chaotische Seite der Natur zu wenig berücksichtigen. Es geht laut Morton, und daran schließt Klougart unmittelbar an, nicht mehr darum, die Natur zu bezwingen und in eigenen ästhetischen Konstruktionen zu fassen, sondern sie vielmehr in all ihren Facetten wahrzunehmen und stehenzulassen:³⁸ Entsprechend wird im Zitat oben die weiße Flagge gehisst, was einer Kapitulation vor der Übermacht der ›Natur‹ gleichkommt. Zugleich macht Klougart jedoch, anders als Morton, deutlich, dass darin eine tiefgehende Unversöhnlichkeit von Mensch und Natur und damit eine neue Problematik zu Tage tritt. So bemerkt die Autorin in einem Interview:

Altså, naturen er jo simpelthen så brutal. Og i mødet med naturens brutalitet forstår man, at man er kun et menneske. [...] Man er bare en lille ubetydelig prik i den her voldsomme natur, men paradoksalt nok er den her krop, den her ubetydelige prik [...] hele min adgang til alt det her.

[Die Natur ist einfach so brutal. Und in der Begegnung mit der Brutalität der Natur versteht man, dass man nur ein Mensch ist. [...] Man ist nur ein kleiner unbedeutender Punkt in dieser gewaltigen Natur, aber paradoxer Weise ist dieser Körper, dieser unbedeutende Punkt, mein ganzer Zugang zu all dem hier.]³⁹

gen und auch der Responsabilität wesentlich als menschliche konstituiert, während Haraway in ihre ›Fadenspiele‹ andere Lebewesen mit einbeziehen will und diese öffnet. Vgl. dazu ausführlich LINKE: 2021.

38 Vgl. dazu ausführlich die Einleitung.

39 MASRI: 2013, 12. Auf diese Gleichgültigkeit der Natur und das Kleinsein des Menschen in der Natur kommt Klougart auch in Interviews immer wieder zurück. Vgl. dazu BECH-DANIELSEN: 2012.

Die Einbindung in den chaotischen und kontingenten Lebenszusammenhang wird bei Klougart nicht positiv besetzt, wie oftmals in ökologischen Konzeptionen, sondern erscheint vielmehr als unumgängliche Grundbedingung des menschlichen Lebens, die eine umfassende und auch schwierige Auseinandersetzung erfordert. Gerade dadurch scheinen die schönen ›Natur‹bilder, die der ›Mensch‹ sich macht, in ihrer Trost- und Schutzfunktion umso deutlicher auf:

Bjergene folder landskabet, jorden her, græsset./Kan det lade sig gøre at se naturen som et tæppe over noget mere virkeligt./Under græsset venter, under klippernes yderste lag, under dråben, en verden, der ikke forvrænger. Under refleksionerne af noget andet, et sted at få fat. Det faste, det øjet vil have fat i./Hen imod aften bliver bjergene blå./Under huden en mere virkelig krop./Under din hånd kommer jeg måske til syne. (8r)

[Die Berge falten die Landschaft, die Erde hier, das Gras./Ist es möglich, die Natur wie einen Teppich über etwas Wirklicherem zu sehen./Unter dem Gras, unter der äußersten Schicht der Klippen, unter dem Tropfen, wartet eine Welt, die nicht verzerrt. Unter den Reflexionen von etwas anderem, ein Ort zum Begreifen. Das Feste, das, was Auge greifen will./Zum Abend hin werden die Berge blau./Unter der Haut ein wirklicherer Körper./Unter deiner Hand komme ich vielleicht zum Vorschein.]

Das, was vom ›Menschen‹ oft als ›Natur‹ bezeichnet wird, nämlich die Landschaft, erscheint hier als Szenerie, die über etwas Anderem, Wirklicherem liegt. Sie ist ein Bild, das Bedeutung schafft, die ›Menschen‹ vom dunklen Untergrund ablenkt und sie vor dem Blick in den eigenen Abgrund und auf die eigene Vergänglichkeit bewahrt. Zugleich wird damit ›Natur‹ bzw. das Leben jedoch verfremdet, es wird, wie in der Einleitung zu Klougart schon skizziert, zum Eigenen gemacht, das menschlich-subjektive Züge trägt, aber nicht mehr als es selbst erscheinen kann. Die menschliche Sichtweise auf ›Natur‹ bzw. das Leben zeigt sich hier in ihrer ganzen Ambivalenz: Sie wird sichtbar in ihrer Verzerrung, die bestimmte Aspekte ausblenden will, um Sinnhaftigkeit und Stabilität zu finden. Eine solche Verzerrung ist jedoch notwendig, um der Verzweiflung und dem Gefühl der Ohnmacht zu entgehen und in einem dynamischen und komplexen Lebenszusammenhang eine eigene Ordnung zu etablieren. Diese erweist sich allerdings als brüchig und abgründig, was ›Menschen‹, so legt Klougarts Roman nahe, auch nicht verdrängen können. Vielmehr wird die Auseinandersetzung mit der eigenen Sterblichkeit und Vergänglichkeit als menschliche Grundbedingung deklariert. So stellt der Roman vehement die Frage, wie ›Menschen‹ mit dem Wissen

um die eigene Sterblichkeit umgehen können und ob sie trotz dieses Bewusstseins des eigenen Todes und der Abgründigkeit die Möglichkeit haben, glücklich zu sein: »Er det muligt at være reflekteret og lykkelig på én gang. [...] Der er stier under jorden, og alting er i gang med at blive noget andet hele tiden.« (22r) [Ist es möglich, reflektiert und glücklich zugleich zu sein. [...] Da sind Pfade unter der Erde, und alles ist dabei, etwas anderes zu werden, die ganze Zeit.] Es ist letztlich auch die Frage danach, wie ›Menschen‹ sich als ›Menschen‹ in einem neuen ›Natur‹verhältnis etablieren können, das die eigene Verletzlichkeit und Vergänglichkeit nicht mehr ausblendet, dabei aber dennoch fähig bleibt, sich selbst zu behaupten und zu überleben. Ein solches ›Mensch‹sein muss sowohl die vergängliche Leiblichkeit als auch das abstrahierende Bewusstsein berücksichtigen, zusammenbinden und einbeziehen. Es geht nicht darum, die eigenen Bilder und Sinnkonstruktionen vollständig aufzugeben, weil dies tatsächlich ein Vergehen des menschlichen Individuums und eine Eingemeindung in den bloßen Kreislauf der Stoffe bedeuten würde. Zugleich müssen sich ›Menschen‹ jedoch, anders als es die Konzeptionen der Aufklärung nahelegen, der eigenen Vorläufigkeit bewusst sein. An dieser Stelle ergibt sich ein sehr spezifischer Balancegang, der das menschliche Leben fundamental ausmacht. Es stellt sich erneut auch Frage, welche Bilder sich ›Menschen‹ von ›Natur‹ bilden können und sollten.

Es ist bei Klougart allerdings nicht nur die menschliche Leiblichkeit, die die Erfahrung der Vergänglichkeit prägt und bedingt. Vielmehr macht der Text deutlich, dass diese erst im Zusammenspiel von Körper und Bewusstsein entsteht. Von Bedeutung ist hierbei, dass ›Menschen‹ zwar leibliche Wesen, aber zugleich nicht fest in den Raum eingelassen sind:

Hun samler på alt muligt. Synes, at det at samle på sten har noget meget meget fint over sig./[...] At bevare noget./Noget rundt, der ligger i hånden./Noget samlet og ligesom massivt./Strandstenene ændrer sig, når de bliver flyttet fra stranden. Ligesom man hele tiden lever i eksil et andet sted, når noget er *gået over*./ Eller bare har ændret sig./Det, der omgiver en, forsvinder, når man ikke længere kan ses sammen med det/i et billede./Med fotografiet prøver man hele tiden, med alting, lister, at gå de samme veje gennem byen, sætte sig på de samme caféer./Elske det samme./Elske regelmæssigt./At holde et rum tæt til sig som et stykke nødvendigt tøj./[...] Rummene, der omslutter os, kryber ind eller lægger sig omkring os som en tynd hinde./[...] Jeg lever i eksil her og savner for det meste alt det, jeg kendte./At se dig i det billede, viklet sammen med mig. (23 f.)

Sie sammelt alles Mögliche. Denkt, dass es etwas sehr sehr Schönes hat, Steine zu sammeln./[...] Etwas zu bewahren./Etwas Rundes, das in der Hand liegt./ Etwas Gesammeltes und gleichsam Massives./Die Strandsteine ändern sich,

wenn sie vom Strand weg bewegt werden. Genauso wie man die ganze Zeit an einem anderen Ort im Exil lebt, wenn etwas *vorbeigegangen* ist./Oder sich einfach geändert hat./Das, das einen umgibt, verschwindet, wenn man nicht mehr damit zusammen gesehen werden kann/in einem Bild./Mit der Fotografie versucht man es die ganze Zeit, mit allem, schleicht, um die gleichen Wege durch die Stadt zu gehen, sich in die gleichen Cafés zu setzen./Das Gleiche zu lieben./Regelmäßig zu lieben./Einen Raum nah an sich zu halten wie ein Stück notwendige Kleidung./[...] Die Räume, die uns umschließen, in uns kriechen oder sich um uns legen wie eine dünne Haut./[...] Ich lebe im Exil hier und vermisste meistens all das, was ich kannte./Dich in dem Bild zu sehen, mit mir zusammengewickelt.

Wie die Steine erscheint der Körper massiv, als Entität, die allerdings ihren Kontexten immer wieder entrissen und in andere Situationen hineingestellt wird. Die Fähigkeit der ›Menschen‹, ihren Raumbezug zu unterbrechen und sich reflexiv auf Vergangenes oder Zukünftiges zu beziehen, wird damit von Klougart noch einmal ganz anders gefasst. Sie ermöglicht den ›Menschen‹ mentale Bewegungen zwischen den Räumen, offenbart dadurch aber auch deren stetigen Verlust. Die Auflösung der dünnen Haut, die ›Menschen‹ umschließt, erscheint als eine schmerzhaft und unfreiwillige Geburt in neue Situationen und Räume hinein. Prägnant fasst der Text diese Abfolge und stetige Veränderung auch in einem ›Schichtenmodell‹:

Og billedet deler sig i to, de to billeder lægger sig oven på hinanden: stranden før og stranden nu, før ham og efter ham, før hende og efter hende; alt det, der skete *her*, vil ske *her* – sker *her*. Døden er måske bare en forskydning, præcis som tavsheden. Et øjeblik uforsigtighed og så igen: *her*. (8)

[Und das Bild teilt sich in zwei, die zwei Bilder legen sich übereinander: Der Strand vorher und der Strand jetzt, vor ihm und nach ihm, vor ihr und nach ihr; all das, was *hier* geschah, *hier* geschehen wird – *hier* geschieht. Der Tod ist vielleicht nur eine Verschiebung, genau wie das Schweigen. Eines Augenblicks Unvorsichtigkeit und dann wieder: *hier*.]

Die Landschaft bleibt vordergründig dieselbe und doch wieder nicht, da sie immer wieder anders erlebt wird. Das Ich kann zwar die verschiedenen Erfahrungen in der Landschaft mental zusammensehen und -denken, fällt aber real als erlebender Körper von einem Bild ins andere hinein. Das Sterben selbst erscheint als letztes Losgerissenwerden bzw. als stetig drohende Verschiebung – es zeichnet sich damit schon im Leben, in jedem Moment und bei jeder Veränderung, ab. Jede Überführung des Erlebens in die Erinnerung bedeutet eine Aufhebung der Lebendigkeit:

Det rum, kroppe skaber sammen, er også en slags passage. Mellemrummet mellem hans krop og hendes udgør også et rum, rummet har en form./Og er samtidig allerede et område i erindringen./Deler i hvert fald form med et område der./Magnetismen trækker nuet ud af tingene og forbinder dem med den plads, der allerede står klar i erindringen./Et problem for den form, vores kroppe har fundet. (21)⁴⁰

[Der Raum, den Körper zusammen schaffen, ist auch eine Art Passage. Der Zwischenraum zwischen seinem Körper und ihrem bildet auch einen Raum, der Raum hat eine Form./Und ist gleichzeitig schon ein Gebiet in der Erinnerung./Teilt auf jeden Fall die Form mit einem Gebiet dort./Der Magnetismus zieht das Jetzt aus den Dingen und verbindet sie mit dem Platz, der schon in der Erinnerung bereitsteht./Ein Problem für die Form, die unsere Körper gefunden haben.]

Das menschliche Leben zeigt sich als von der Erfahrung des Verlusts fundamental gekennzeichnet. Der Versuch, sich die Erinnerungsbilder zu vergegenwärtigen, sich in sie einzuleben, wie es im ersten Teil sichtbar wurde, oder sie zu wiederholen, ist ein Bestreben, dagegen anzukämpfen und sich dem eigenen vergänglichen leiblichen Dasein zu entziehen. Zugleich wird jedoch diese Fähigkeit der Erinnerung selbst zu einem schmerzhaften Prozess, indem sie als Kehrseite stetig die Erfahrung der Trauer und des Verlusts hervorbringt:

Byerne, vi forlader, ødelægger os en lille smule. Det vil sige, vi har efterladt lidt af os selv alle de steder, vi har været./Lyset kan bedre komme ind nu, men det løber ud af os i et hæsbæsende tempo./Alt det man må lade ligge tilbage. (91)

[Die Städte, die wir verlassen, zerstören uns ein kleines bisschen. Sprich, wir haben ein wenig von uns an allen Orten hinterlassen, an denen wir waren./Das Licht kann jetzt besser hineinkommen, aber es läuft in einer atemberaubenden Geschwindigkeit aus uns hinaus./All das, was man zurücklassen muss.]

Das stetige Herausgerissenwerden fragmentiert hier die Welt und den Körper – es macht die Welterfahrung uneinheitlich und multiperspektivisch, da sich diese nicht in der unmittelbaren Präsenz erschöpft. Vielmehr setzt sie sich aus den verschiedensten Bezüglichkeiten und Bildern zusammen, zwischen denen sie hin- und herwechselt und die sie miteinander verknüpft. Dieser Prozess verstärkt sich mit zunehmender Lebenserfahrung und macht eine Stabilität und das Empfinden einer dauer-

⁴⁰ Wichtig ist, dass das Gehirn hier auch als Berglandschaft geschildert wird, was auf geologische Modelle des Gedächtnisses verweist, die die Erinnerungen als Ablagerungen fassen, als geologische Schichten, die aber auch mit Erosion in Verbindung stehen können. Vgl. hierzu auch 43. Eine literarische Schilderung des Gedächtnisses als Berglandschaft findet sich auch in Brigitte Kronauers Erzählung »Im Gebirg'« (KRONAUER: 2004).

haften Geborgenheit für ›Menschen‹ unmöglich. Sie bilden eine individuelle Identität, die sich als kurzzeitiges Abstraktum etabliert, die sich jedoch in einem umfassenden Lebenszusammenhang selbst als gebrochene, brüchige und vergängliche erweist. Deutlich wird hier noch einmal das grundlegende Paradox der ›Menschen‹: Durch ihr Bewusstsein und ihre Individualität sind sie der Dynamik des Lebenszusammenhangs ein Stück weit enthoben, sie scheinen vor dem dunklen Untergrund als Entitäten auf, die ein Eigenleben führen und eine jeweils eigene Bewegung in der Welt vollziehen. Zugleich ist diese Vereinzelung jedoch schmerzlich und prekär, sie macht verletzlich, weil sie letztlich ein temporäres Konstrukt ist, eine temporäre Form, die nach einer Zeit wieder untergeht.

Dass die Sinnkonstruktionen der ›Menschen‹ und auch die Individualität vergängliche Größen sind, zeigt sich an einer weiteren Stelle, an der eine Fotografie beschrieben wird:

En opstilling./Det er højsommer, og endelig har man fået samlet alle. Pigerne står på en række midt i indkørslen, alle fem, på rad og række, mellem de to søjler. Oppe på muren til begge sider står mændene, tre til højre, tre til venstre. Og så, det er hele idéen i billedet; oppe på de to søjler [...] står de to højeste mænd og holder fast i hver sin ende af en lang gren. [...] Der bliver tegnet en firkantet ramme, underkanten er pigernes hoveder, og overkanten er de strakte arme og pinden, siderne er søjlerne og de to høje mænds ranke kroppe. Det egentlige motiv bliver marken bagved, for fotografen er placeret oppe ved huset og ikke, hvad man måske havde forventet, nede på vejen. Firkanten rammer landskabet ind, er en hel institution på den måde. En sølle enebærbusk tager al opmærksomheden, den er det, billedet handler om, og så måske en urskive, der fanger solen hos en af mændene på muren. Også det tiltrækker sig nogen opmærksomhed./Alle pigerne har mørkt hår og kjoler med bånd i taljen, men det er bare en del af rammen. På et andet billede, et billede af en familie, er der kommet et får med. Det står lysende hvidt med stikkende øjne, der er ikke noget på et dyr, der forvirrer sådan et syn, ingen mærkelige kjoler, som kan lokke med en tidslighed. Det er, som de mennesker der virkelig *føler* noget, som deres ansigter; hvordan de får tiden til at sprække som en overmoden frugt, der løber en klar væske ud, en følelse af, at vi er *her*. (188 f.)

[Eine Aufstellung./Es ist Hochsommer, und endlich hat man alle versammelt bekommen. Die Mädchen stehen in einer Reihe mitten in der Einfahrt, alle fünf, in Reih und Glied, zwischen den zwei Säulen. Oben auf der Mauer zu beiden Seiten stehen die Männer, drei rechts, drei links. Und dann, das ist die ganze Idee im Bild; oben auf den beiden Säulen [...] stehen die beiden größten Männer und halten jeder ein Ende von einem langen Zweig. [...] Ein viereckiger Rahmen wird gezeichnet, die Unterkante sind die Köpfe der Mädchen, und die Oberkante sind die gestreckten Arme und der Stock, die Seiten sind die Säulen und die aufrechten Körper der zwei großen Männer. Das eigentliche Motiv wird das Feld dahinter, weil der Fotograf oben beim Haus platziert ist und nicht, wie man vielleicht erwartet haben könnte, unten auf dem Weg. Das

Viereck rahmt die Landschaft ein, ist auf diese Weise eine ganze Institution. Ein jämmerlicher Wacholderbusch nimmt all die Aufmerksamkeit, er ist es, von dem das Bild handelt, und vielleicht von einem Zifferblatt, das die Sonne bei einem der Männer auf der Mauer fängt. Auch das zieht etwas Aufmerksamkeit auf sich./Alle Mädchen haben dunkles Haar und Kleider mit Bändern um die Taille, aber das ist nur ein Teil des Rahmens. Auf ein anderes Bild, ein Bild von einer Familie, ist ein Schaf mitgekommen. Es steht leuchtend weiß mit stechenden Augen, es ist nichts an einem Tier, das so einen Anblick verwirrt, keine merkwürdigen Kleider, die mit einer Zeitlichkeit locken können. Es ist wie die Menschen, die wirklich etwas *fühlen*, wie ihre Gesichter; wie sie die Zeit zum Bersten bringen wie eine überreife Frucht, es läuft eine klare Flüssigkeit hinaus, ein Gefühl davon, dass wir *hier* sind.]

Eine Fotografie zeigt, so Roland Barthes in *Die helle Kammer*, eine vergangene Präsenz, ein »*Es-ist-so-gewesen*«.⁴¹ Darauf verweist hier die Uhr, deren Ziffernblatt zugleich durch die Reflektion der Sonne ausgeblendet wird, was dem Versuch, den Augenblick in Ewigkeit zu bewahren, entspricht. Dabei wird jedoch das fotografierte Subjekt im Moment des Auslösens schon zum toten Objekt, zu einem eingefrorenen und ›erschossenen‹ Sein. Die Fotografie präsentiert eine still gestellte Lebendigkeit, in der die Intention, das (Er)leben des Individuums zu bewahren, durch die Sterblichkeit und den Tod unterlaufen wird, die bereits in der Handlung antizipiert werden.⁴² Hinzu kommt, dass das Foto als ›Speichermedium‹ unverstündlich und selbst zur Materialität wird, wenn niemand mehr da ist, der es mit einer gelebten Situation zu verknüpfen und als Wirklichkeit bezeugen kann. So bemerkt Barthes:

Beim Betrachten des einzigen Photos, auf dem mein Vater und meine Mutter gemeinsam zu sehen sind, die beiden, von denen ich weiß, daß sie sich liebten, denke ich: die Liebe als etwas Kostbares, das wird für immer verschwinden; denn wenn ich nicht mehr da bin, wird niemand mehr sie bezeugen können: nichts wird bleiben als die gleichgültige NATUR.⁴³

Eben diese Bewegung zeigt sich auch in Klougarts Text. Die Fotografie stellt zwar individuelle Menschen dar, die aber zugleich anonym und exemplarisch wirken, weil eben niemand mehr bezeugen kann, wer sie sind.⁴⁴ Von Bedeutung sind in diesem Zusammenhang auch die Bildhierarchien. Zunächst ergibt sich eine solche zwischen den ›Menschen‹ selbst,

41 BARTHES: 1989 [1985], 89.

42 Dies verweist noch einmal auf die Überführung des realen Erlebens in die Erinnerung. Vgl. hierzu ausführlich ebd., 12, 22 f. und 41.

43 Ebd., 105.

44 Vgl. ebd., 106 ff.

indem die Männer hier höher stehen als die weiblichen Figuren. Zugleich wird diese menschliche Hierarchie obsolet, indem der Blick gleichsam auf den Hintergrund abgelenkt wird: durch die Zweige markant eingeraht tritt dort die Landschaft selbst zutage. Verknüpft man dieses Modell des Fluchtpunktes im Bild, der hier von den Feldern und einem Wacholderbusch ausgefüllt wird, mit dem bereits dargestellten Schichtenmodell, so scheint ein Zeitstrahl in das Bild hinein zu weisen, der die ›Menschen‹ im Vordergrund nur als vergängliches Durchgangsstadium und einmal mehr als temporäre Form erscheinen lässt. Als zeitlos zeigt sich damit erneut einzig der größere Zusammenhang der ›Natur‹ selbst, in Form der Felder, die immer wieder neu bebaut werden können, und auch in Form des Schafes auf dem zweiten Bild. Dieses weist keine Attribute von Kultur oder Individualität auf, die es zeitlich verorten. Deutlich wird dabei allerdings auch, dass die Vorstellung einer Dauerhaftigkeit der ›Natur‹ auf einem Akt der Verkennung basiert: Es ist dem ›Menschen‹ nicht möglich, ›Natur‹phänomene in ihrer Individualität und Nicht-Identität wahrzunehmen. Das Schaf hat keine individuelle Lebensgeschichte und erlangt gerade dadurch eine überzeitliche Präsenz.⁴⁵ Damit wird hier eine spezifische Gemeinschaft von ›Menschen‹ konstituiert: auch wenn die Fotografierten anonym und unbekannt bleiben, werden sie doch, analog zum eigenen Selbst, als Individuen wahrgenommen. Zugleich zieht diese Struktur individueller Bezüglichkeiten und Bindungen jedoch den Verlust und das Bewusstsein für die Vergänglichkeit in das menschliche Leben ein. Dieses zeigt sich eben nicht als integriert in zyklische Kreisläufe und vermeintliche Wiederholungen, sondern stellt eine Größe ganz eigener Art dar. Die Fotografie wird somit zum Anlass, über die Vergänglichkeit, das Fortschreiten der Zeit, das Verlust von konkreten Situationen und menschlichen Bindungen bedeutet, nachzudenken:

Altid i færd med at miste noget, vi elsker, og noget, vi er./Man har igen mistet det, der var, og man er ikke blevet den mindste smule klogere af det tab./den erfaring./Ikke den mindste smule *en anden*./[...] Men så:/det at nægte. Simpelthen ikke ville være med./På de præmisser./Efteråret, bare, syrenens forsvindingsnummer, duft efter regn. Fast grund under fødderne;/[...] den eneste faste grund der gives, er den grund,/der styrter; den eneste by der kan bestå, er

45 Dieser Aspekt lädt zu weiteren Betrachtungen ein, beispielsweise in Bezug auf Haustiere. Diese werden vielfach gerade so gewählt, dass sie sich individualisieren lassen und Beziehungen zum ›Menschen‹ aufnehmen, was auch ihr Sterben völlig anders erscheinen erlässt als das jener ›Tiere‹, die der ›Mensch‹ täglich z.B. zum Verzehr tötet. Dies verweist noch einmal auf den Zusammenhang von Sterblichkeit und Individualität.

den by, der er i færd med at gå under./Den bliver./Alt er det samme, men alt er tabt./Ikke så meget som én eneste brugbar indsigt, man kan nikke til og tage med sig, en medalje, noget flot, noget der skinner./Men så stadigvæk: tjørnens duft,/de nu engang afblomstrede syreners trætte brunviolette,/marker bag marker./Det ene billede: og så det næste, og os to,/der gerne vil dele en hel masse,/før de indre farvande fryser til, inden vinteren *er over os*. Imellem os. (92 f.)⁴⁶

[Immer dabei, etwas zu verlieren, das wir lieben und etwas, das wir sind./Man hat wieder das verloren, was war, und man ist nicht das kleinste bisschen klüger geworden aus dem Verlust,/der *Erfahrung*./Nicht das kleinste bisschen *jemand anderes*./[...] Aber dann:/sich weigern. Einfach nicht dabei sein zu wollen./Zu diesen Bedingungen./Der Herbst, nur, die Vergänglichkeitsnummer des Flieders, Geruch nach Regen. Fester Grund unter den Füßen;/der einzige feste Grund, den es gibt, ist der Grund,/der einstürzt; die einzige Stadt, die bestehen kann, ist die Stadt, die dabei ist, unterzugehen./Sie bleibt./Alles ist das Gleiche, aber alles ist verloren./Nicht eine einzige brauchbare Einsicht, zu der man nicken kann und die man mit sich nehmen kann, eine Medaille, etwas Schönes, etwas, das leuchtet./Aber dann immer noch: der Duft des Weißdorns,/das müde Braunviolett des nun verwelkten Flieders,/Felder hinter Feldern./Das eine Bild: und dann das nächste, und wir beide,/die gerne eine ganze Menge teilen wollen,/bevor die inneren Fahrwasser zufrieren, bevor der Winter *über uns ist*. Zwischen uns.]

Das Leben, so zeigt sich hier, befindet sich in einem stetigen Fluss, der zwar in den mentalen Welten und der Erinnerung des ›Menschen‹ Ablagerungen und Abdrücke hinterlässt, sich aber nie festhalten lässt. Menschliche Lebensgeschichten schreiben sich als brüchige und prekäre Instanzen in diesen ein, als spezifische Form des Bewusstseins, die jedoch letztlich wieder vergehen wird. Eine dualistische Sichtweise auf ›Mensch‹ und ›Natur‹ wird zugunsten einer fundamentalen Dialektik, einer Verflechtung von Bewusstsein und Materie, aufgelöst:

Tankerne er en kam man kan trække gennem kroppen. [...] Kroppen er en kam, man kan trække gennem tankerne./Kroppen er hele tiden på vej til at blive noget andet. En anden krop. (58 f.)⁴⁷

46 Wichtig ist hier auch das Bild des Flieders als verblühte Schönheit, das im Roman vorkommt und das Klougart auch in mehreren Interviews erwähnt und das hier paradigmatisch für den Verlust und die Vergänglichkeit zu stehen scheint: »Man kan se en afblomstret syren og føle sig overbevist om, at der herefter ikke er mere at sige om livet og døden.« (92) [Man kann einen verblühten Flieder sehen und sich davon überzeugt fühlen, dass es hiernach nichts mehr über das Leben und den Tod zu sagen gibt.]

47 Vgl. hierzu auch folgende Stelle: »Det at man netop ikke *forstår*. Kroppen er det korset, der holder tankerne på plads, negligerer man kroppen, forsvinder tankerne, løber ud umærkeligt, kroppen der løsner snorene, trækker dem ud af metalringene, eller tankerne der løber ud og strammer en spinkel tråd til, en tråd der så til sidst knækker.« (131) [Das, dass man gerade nicht *versteh*t. Der Körper ist das Korsett, das die Gedanken an

[Die Gedanken sind ein Kamm, den man durch den Körper ziehen kann. [...]
Der Körper ist ein Kamm, den man durch die Gedanken ziehen kann./Der
Körper ist die ganze Zeit auf dem Weg, etwas anderes zu werden. Ein anderer
Körper.]

Die bewusste Auseinandersetzung mit der Vergänglichkeit und der Sterblichkeit, der Prozesshaftigkeit und Kontingenz des Lebens wird damit zur grundsätzlichen Lebensbedingung und Lebensprägung, der ›Menschen‹ sich nicht entziehen können. Sie wird zum Zentrum menschlichen Daseins, zugleich aber, gerade innerhalb ökologischer Konzeptionen, selten thematisiert. Hier ergibt sich ein ›blinder Fleck‹, der, wie Klougart es tut, dringend zu bedenken und auszuleuchten ist, weil realistische ›Natur‹konzeptionen ohne dies nicht denkbar sind.

Das Erleben der Vergänglichkeit verbindet sich im Roman mit einer tiefen Trauer, die den Text als Gestimmtheit durchzieht.⁴⁸ Dabei zeigt sich, dass tradierte ›Trostquellen‹ bei Klougart ihre Relevanz verloren haben. Dies betrifft nicht nur die schönen ›Natur‹bilder, die im Roman stetig aufgebrochen und unterlaufen werden, sondern auch die Bilder der Religionen, die keine Gültigkeit mehr besitzen:

Fast grund under fødderne; [...]/Den eneste by, der kan bestå, er den by, der er i færd med at gå under./Den eneste faste grund, der gives, er den grund, der styrter. (92)

[Fester Grund unter den Füßen; [...]/Die einzige Stadt, die bestehen kann, ist die Stadt, die dabei ist, unterzugehen./Der einzige feste Grund, den es gibt, ist der Grund, der einstürzt.]

Den viden. Eller antagelse./At i asken og af asken og så videre.// (96)

[Das Wissen. Oder die Annahme./Dass in der Asche und von der Asche und so weiter.//]

De brænder marker af./Det er forbudt, så meget ved hun da./Alt det, der ikke har sin gang på jorden, samler sig, en pejsescene hvor vi alle samles til en knude af:/*rørelse*./Måske er skuffelsen det sværeste, det at tro –/og så ikke længere

ihrem Platz hält, vernachlässigt man den Körper, verschwinden die Gedanken, laufen unbemerkt aus, der Körper, der die Schnüre löst, sie aus den Metallringen zieht, oder die Gedanken, die auslaufen und einen dünnen Draht spannen, einen Draht, der dann zuletzt zerbricht.] Dies würde die Leibgebundenheit des Bewusstseins, wie sie auch Merleau-Ponty konzipiert, noch einmal unterstreichen.

⁴⁸ Darin unterscheidet sich Klougarts Konzeption von posthumanistischen Theorien wie beispielsweise jener von Braidotti, die eine Auseinandersetzung mit dem Sterben fordert, welche den Tod bejahend annimmt als Ereignis in einem größeren Lebenszusammenhang. Bei Klougart zeigt sich an dieser Stelle eine wesentlich größere Unversöhnlichkeit. Vgl. dazu ausführlicher LINKE: 2021.

tro./Så er det ikke en ny verden, man får./Så er det ikke en gammel verden, man mister; så er det bare igen én selv, der ophæves./Det man var, forsvinder, det er sådan det føles, alting bliver småt småt, inklusive følelsen af, at der skulle være en mening med galskaben. (97)⁴⁹

[Sie brennen Felder ab./Das ist verboten, so viel weiß sie./All das, was nicht in der Erde einhergeht, sammelt sich, eine Kaminszene, in der wir alle uns zu einem Scheit sammeln von:/Rührung./Vielleicht ist die Enttäuschung das Schwierigste, das, zu glauben – /und dann nicht mehr zu glauben./Dann ist es keine neue Welt, die man bekommt./Dann ist es keine alte Welt, die man verliert; dann ist es nur wieder man selbst, der annulliert wird./Das, was man war, verschwindet, so fühlt es sich an, alles wird klein, klein, inklusive des Gefühls, dass ein Sinn in dem Wahnsinn sein müsste.]

Angespielt wird hier auf die neue und ewige Stadt, das himmlische Jerusalem. Statt einer Jenseitshoffnung tritt jedoch erneut die christliche Begräbnisliturgie in den Vordergrund, die die Vergänglichkeit und Nichtigkeit des irdisch-materiellen Lebens noch einmal betont. Der Einzelne wird zum Teil einer umfassenden Bewegung, eines Geflechts, das durch die Verbindung mit dem Feuer im Kamin sowohl auf Leidenschaft und Lebendigkeit verweist als auch auf deren Ende und das eigene Verlöschen. Eine überzeitliche und immaterielle Existenz des ›Menschen‹, wie sie das Christentum und andere Religionen nahelegen, wird damit abgewiesen. Als einzige Instanz, die der Sterblichkeit zumindest temporär etwas entgegenzusetzen und Widerstand leisten kann, erscheint in Klougarts Roman – wie schon bei Peter Høeg – die Liebe. Während der ›Mensch‹ als einzelnes ›Staubkorn‹, als Fragment, absolut verletzlich ist, wird er durch die Liebe in ein Gefüge, in eine Konstellation, eingebunden, die zugleich dem bloßen Kreislauf der Stoffe und der Veränderlichkeit zumindest gefühlt entzogen ist. So scheint sich die Zeit zu verlangsamen, und das Bewusstsein für die eigene Vergänglichkeit wird ausgeschaltet:

Planeterne flyder som i vand udenfor [...] /Langsomheden ligger mellem objekterne./Den enkelte krop, den enkelte planet har en vanvittig hastighed og bevæger sig sindssygt hurtigt mod undergangen. (140)

49 Liest man diese Stelle im Zusammenhang mit biblischen Bildern der Genesis, könnten die Felder auch auf den Auftrag des Ackerbaus verweisen, der dann hier aber – durch das Abbrennen – ebenso fruchtlos erscheint wie die menschliche Existenz, bzw. nicht mehr ausgeführt werden kann. Wichtig ist in diesem Zusammenhang auch, dass sich immer wieder Bezüge zu religiösen Festen ergeben: Weihnachten (184), der Johannistag (204 ff.) sowie Ostern (319), die aber nicht mehr wirklich als religiöse Feste erscheinen, sondern gleichsam säkularisiert sind. Alle drei Feste stehen allerdings auf ihre Weise mit Licht und Dunkel in Verbindung. Dem wäre ausführlicher nachzugehen.

[Die Planeten treiben wie auf Wasser draußen [...] / Die Langsamkeit liegt zwischen den Objekten. / Der einzelne Körper, der einzelne Planet hat eine irre Geschwindigkeit und bewegt sich wahnsinnig schnell auf den Untergang zu.]

Ved du, jeg tænker, da jeg mødte ham, var det, som om der skete noget med tiden. Jeg er aldrig blevet ældre. Ikke en dag ældre, før han forlod mig. År efter. [...] Afsløringen er hæsleg. Man har ikke set, endnu ikke set, hvad det gjorde ved én. Den tid sammen. Og så står man der, med sit ødelagte ansigt. [...] Så har ens ansigt set sådan ud hele tiden. Man er den eneste, der ikke har opdaget det. (277)

[Weißt du, ich denke, als ich ihn traf, war es, als ob etwas mit der Zeit geschah. Ich bin nie älter geworden. Nicht einen Tag älter, bevor er mich verließ. Im Jahr danach. [...] Die Enthüllung ist hässlich. Man hat nicht gesehen, noch nicht gesehen, was sie mit einem gemacht hat. Die gemeinsame Zeit. Und dann steht man da, mit seinem kaputten Gesicht. [...] So hat das Gesicht die ganze Zeit ausgesehen. Man ist der einzige, der es nicht bemerkt hat.]

Die Liebe versetzt das Ich in eine andere Gefühlsdimension, in eine Art Magnetismus des Gehaltenseins. In dem Bezogensein auf den anderen wird die existenzielle Angst, die im Zurückgeworfensein auf sich selbst entsteht, zumindest teilweise aufgehoben:

Angstens mærkelige former, allejringer af øde, som havstrømme uberegnelige, luftlommer, styrt og ensomme timer, hvor kroppen ikke kan få fat i noget, forbinde sig. (186)⁵⁰

[Die merkwürdigen Formen der Angst, Ablagerungen von Einöde, unberechenbar wie Meeresströmungen, Luftlöcher, Stürze und einsame Zeiten, in denen der Körper nichts greifen kann, sich nicht verbinden kann.]

Das Ich schwebt nicht mehr verloren im Raum, vielmehr findet es Anknüpfungspunkte und Verbindungen, die das Brüchige aufheben, aber zugleich seine Individualität wahren.⁵¹ Die Liebe schafft eine Bezüglichkeit, die als Ruhepunkt inmitten der Kontingenz erscheint. Dies verdankt sich sehr wesentlich auch einer Art Aufgehobensein im Blick des anderen. Anders als die ›Natur‹ ist der Mit›mensch‹ fähig, das Individuum als Gegenüber und damit als spezifische Entität wahrzunehmen. Er kann es auch nach dessen leiblichen Sterben im Gedächtnis behalten und garantiert somit eine gewisse Dauer und Kontinuität des Ichs. Damit entsteht hier ein ganz eigener Bereich des Sehens und Gesehenwerdens, eine Beziehungswelt, die nicht einfach ein Eingebundensein ist, sondern vielmehr auf bewussten Verknüpfungen basiert.

⁵⁰ Vgl. hierzu auch 171 sowie 290, auf die ich noch zurückkommen werde.

⁵¹ Vgl. dazu auch MASRI: 2013, 12 f.

In der bewussten Zuwendung entsteht daher inmitten der Zerstörung und Dynamik ein Moment der Schönheit und Sammlung:

I dag da vi gik tur i Botanisk Have, jeg fortalte dig det ikke, men jeg tænkte, hver gang der var et vindstød, at nu kunne jeg blæse fra dig, og du kunne bruge resten af eftermiddagen og aftenen på at samle mig sammen, jeg ville ligge som en spredt vinge i sneen over skråningen her. [...] Vi gik ind i væksthuset og trak jakkerne og trøjerne og undertrøjerne af hinanden, jeg vendte mig, og du tog fat i hæfterne på min bh, åbnede den, og så stod vi sådan og omfavnede hinanden klodset. Senere kom vi til at tale om den blomst, der havde blomstret i væksthuset. Det var over nogle dage eller måske en uge, og det skete kun én gang hvert halvtredsindstyvende år, noget i den stil. Jeg kunne tydeligt mærke din brystkasse, der hævede og sænkede sig. Jeg kunne pludselig se, hvor tydelige blodårerne på min krop var i det lys. Eller med den blege vinterhud. Jeg kan huske, jeg tænkte på, om du kunne mærke, at jeg ikke trak vejret, og så sagde du: træk vejret. Det er noget, du siger for at få mig til at slappe af, påstår du. Jeg tænker, det kan hænge sammen med din frygt for, at jeg ikke rigtig hænger sammen, at jeg allerede ligger spredt bag dig. Alle de levende og alle de døde. Hvordan skal man få plads til sig selv i sådan en verden. (41 f.)

[Heute, als wir im Botanischen Garten spazieren gingen, ich habe es dir nicht erzählt, aber ich dachte, jedes Mal, wenn ein Windstoß kam, dass ich nun von dir weggeweht werden könnte und du den Rest des Nachmittags und den Abend dafür brauchen würdest, mich zusammenzusammeln, ich würde wie ein gespreizter Flügel im Schnee über diesem Abhang liegen. [...] Wir gingen in das Gewächshaus hinein und zogen uns gegenseitig die Jacken und die Pullover und die Unterwäsche aus, ich drehte mich um, und du ergriffst die Haken von meinem BH, öffnestest ihn, und dann standen wir so und umarmten einander unbeholfen. Später redeten wir über die Blume, die im Gewächshaus geblüht hatte. Es hielt einige Tage oder vielleicht eine Woche an und es geschah nur ein Mal alle fünfzig Jahre, etwas in der Art. Ich konnte deinen Brustkorb deutlich merken, der sich hob und senkte. Ich konnte plötzlich sehen, wie deutlich die Adern auf meinem Körper in dem Licht waren. Oder mit der bleichen Winterhaut. Ich erinnere mich, dass ich darüber nachdachte, ob du merken könntest, dass ich nicht atmete und dann sagtest du: Atme. Es ist etwas, das du sagst, um mich dazu zu bringen, mich zu entspannen, behauptest du. Ich denke, es kann mit deiner Angst davor zusammenhängen, dass ich nicht richtig zusammenhänge, dass ich schon verstreut hinter dir liege. All die Lebenden und all die Toten. Wie soll man in so einer Welt Platz für sich selbst bekommen.]

Der geschilderte Moment erscheint als ein Augenblick des Atemholens und der Lebendigkeit, in dem das Ich dem quälenden Todesbewusstsein, das es in seinem In-der-Welt-Sein immer schon bedroht, entkommt. Im Zusammenhang mit der Liebe und der bewussten körperlichen Berührung zeigen sich die Schöpfungskraft und die Schönheit des Lebens. Zugleich ist jedoch auch diesem Moment die Verletzlichkeit schon eingeschrieben: Die Wahrnehmung der Blutadern verweist auf lebendiges Pul-

sieren, aber auch auf eine Zerbrechlichkeit, ein zartes Geflecht hinter der scheinbar nur unzureichend schützenden Haut. Zudem erscheint der Augenblick durch die Verbindung mit dem seltenen und kurzen Erblühen der Blume als sehr besonderer, als kurzer Moment der Liebe und des Glücks, der bezeichnenderweise im geschützten Raum eines Gewächshauses stattfindet. Dies verweist auf die kalte und brüchige Außenwelt, die das Ich hier durch den Hinweis auf den eigenen fehlenden Zusammenhang erneut antizipiert.⁵² So ist auch die Liebe, wie alle anderen Konstellationen und Formen, im Roman prekär und vergänglich. Der Schmerz des drohenden Verlusts zeichnet sich in ihr immer schon ab:

Ham der rejser sig, og hans skjorte, der lægger sig helt ind til huden,/som jeg gjorde det om natten, hudflettede et andet menneske, som kun jeg kan gøre det./Som kun du kan gøre det./At savne på forskud. (163)

[Er, der sich aufrichtet, und sein Hemd, das sich ganz nah an die Haut legt,/wie ich es in der Nacht tat, einen anderen Menschen bedrängen, wie nur ich es tun kann./Wie nur du es tun kannst./Auf Vorschuss zu vermissen.]

Die Berührung ist in diesem Zitat intim und intensiv, ein Verflochtensein, was allerdings das Ende dieser Begegnung, das Auseinandergerissenwerden, umso schmerzhafter erscheinen lässt. Dies gilt für die Trennung vom geliebten ›Menschen‹ und insbesondere für den Tod, die damit zu destruktiven Momenten werden. Deutlich zeigt sich, dass das ›menschliche‹ Leben von Verbundenheit und Vereinzelung gleichermaßen geprägt ist. ›Menschen‹ sind frei, sich (physischen) Zusammenhängen zu entziehen, sie sind nicht einfach eingebunden, aber gerade dies macht sie auch verletzlich, weil es immer wieder Verlust bedeutet. Zugleich stellt insbesondere die Ebene der Leiblichkeit eine Verbundenheit zwischen ›Menschen‹ her. So beschreibt Maurice Merleau-Ponty, dass die Erfahrung der eigenen leiblichen Individualität und Intentionalität dazu führt, dass diese auch dem Mitmenschen zugeschrieben wird.⁵³ Dabei bleibt der andere, das Du, aber für das Ich unzugänglich durch einen individuellen Lebensvollzug, der meinem lediglich ähnlich ist. Die humane Struktur, welche eine Dialektik zwischen Leiblichkeit und Bewusstsein kennzeichnet, bedingt auch eine spezifische Form der Beziehungsfähigkeit. In der Verbindung und Auseinandersetzung mit dem anderen entsteht das Bewusstsein für die Gemeinschaft *und* für die individuelle Identität und Lebensge-

52 Vgl. dazu auch ebd., 12.

53 Vgl. dazu ORLIKOWSKI: 2012, 93 ff.

schichte. Klougart bezieht dies unmittelbar auf die Erfahrung der Vergänglichkeit und des Sterbens: Diese wird einerseits zur gemeinsamen menschlichen Lebenswirklichkeit deklariert, zugleich müssen jedoch die individuellen Lebensverluste letztlich allein bewältigt werden. Der ›Mensch‹ ist ein Wesen, das – anders als die ›Natur‹ – bewusste Beziehungen eingehen und eigene Werte setzen kann, die als solche aber brüchig bleiben und selbst von der Sterblichkeit gezeichnet sind. Zugleich sind diese Bindungen jedoch das, was die menschliche Gemeinschaft als spezifische und das menschliche Leben als solches ausmacht und etabliert.

Dies zeigt sich im Roman anhand der Beziehung der beiden Protagonisten. Der männliche Protagonist schließt sich nach dem Tod seines Vaters in sich selbst ein und verwehrt der Erzählerin und Protagonistin den Zugang, die gleichwohl um diese Trauer des Freundes kreist. Deutlich wird der Wunsch nach Berührung, danach, sich in der Trauer zu verbinden und Trost zu spenden. Der Roman selbst ist ein zähes Ringen um diesen Sinn und um eine neue Öffnung des Du auf die Gemeinschaft und Liebe und das Leben hin. Sichtbar wird dabei, dass der Schmerz des Verlusts und das Antizipieren der eigenen Sterblichkeit zwar eine menschliche Konstante, zugleich aber auch höchst individuell sind. Die eigenen Werte und Bedeutungen, die eigenen Beziehungen können, ebenso wie das eigene Sterben, niemals wirklich und zur Gänze geteilt werden. So beschreibt Merleau-Ponty auch die Individualität der Gefühle:

Die Trauer des Anderen oder sein Zorn haben niemals für ihn und für mich genau denselben Sinn. Für ihn sind sie erlebte Situationen, für mich appriziierte.⁵⁴

Analog dazu schreibt Klougart:

Smerte kan ikke deles og i den forstand ikke forstås./Der findes ikke noget sprog for den./På den måde er den guddommeligt og samtidig et problem for musikken,/for kunsten og mennesket i det hele taget. (81)

[Schmerz kann nicht geteilt und in dem Sinn nicht verstanden werden./Es gibt keine Sprache für ihn./Auf diese Weise ist er göttlich und gleichzeitig ein Problem für die Musik,/für die Kunst und den Menschen insgesamt.]

Die existenzielle Einsamkeit und Verzweiflung der ›Menschen‹ im Umgang mit dem Tod und der Vergänglichkeit sind damit nicht lösbar, zugleich verbinden sie ›Menschen‹ jedoch über ihre Leiblichkeit mit dem

⁵⁴ MERLEAU-PONTY: 1966, 408.

Urgrund des Lebens selbst. Die Erfahrung der Liebe kann diese Verknüpfung mit dem (eigenen) Dunkel zwar temporär überstrahlen, aber nicht wirklich aufheben. Dennoch zeigt sich gerade in und durch diese Liebe der Kampf um den Eigen-Sinn und das Überleben des Individuums, mit dem der ›Mensch‹ sich immer wieder gegen die Vergänglichkeit, Prozesshaftigkeit und Anonymität des Lebensprozesses auflehnt. Dies geschieht dort, wo er auf den eigenen Bedeutungen und Werten beharrt und den Verlust zwar nicht aufhalten, aber, anders als die ›Natur‹, betrauern kann. Klougart bemerkt in einem Interview:

For selv om det er en permanent udfordring at finde mening i et liv, som slutter en dag, skal man stadig forsøge. Selv om en far dør, og et kærlighedsforhold går over, betyder det ikke, at det ikke fortsætter i en eller anden form. I erindringen for eksempel. Netop den kan være en slags protest mod døden og tabet.⁵⁵

[Weil, auch wenn es eine permanente Herausforderung ist, Sinn in einem Leben zu finden, das eines Tages endet, soll man es stets versuchen. Auch, wenn ein Vater stirbt, und eine Liebesbeziehung vorübergeht, bedeutet es nicht, dass es nicht in irgendeiner Form weitergeht. In der Erinnerung zum Beispiel. Gerade sie kann eine Art Protest gegen den Tod und den Verlust sein.]

So versucht das erzählende Ich im Roman durch seine Sprache die Erfahrung des Sterbens und den Tod fassbarer zu machen und dadurch erneut Zugang zum Du zu gewinnen:

Vintersæden polstrer markerne indefra, grønt fløjle eller bomuld, der vokser og omslutter jorden; et betræk der kommer til syne i stormen, vindens tørklæder af sne, der igen blæser frakken op, tørklædet væk, sneen, der lægger sig i driver, og så de her våger af grønt. Der vil *vidne. Nåde*. Hvad det så er, en hånd under nogen, en hel krop omkring nogen. En farve. Sol. Det at beskrive et billede for en anden er måske en form for kærlighed. Det grønne under sneen ligner, men er det ikke. Det er bare naturen. Ikke noget at sætte sin lid til, på den måde er der alligevel et sammenfald. Lighedspunkter. Afstanden mellem tingene og os. Det der overlever en dag mere, det der går tabt. (199)

[Die Wintersaat polstert die Felder von innen, grüner Samt oder Baumwolle, die wächst und die Erde umschließt; ein Bezug, der im Sturm sichtbar wird, die Tücher des Winds aus Schnee, die wieder den Mantel hochblasen, das Tuch weg, der Schnee, der sich in Verwehungen legt, und dann diese Eislöcher aus Grün. Die *bezeugen* werden. *Gnade*. Was es auch ist, eine Hand unter jemandem, ein ganzer Körper um jemanden herum. Eine Farbe. Sonne. Das, ein Bild für jemand anderen zu beschreiben, ist vielleicht eine Form von Liebe. Das Grüne unter dem Schnee gleicht, aber ist es nicht. Es ist nur die Natur. Nichts, in das man seine Hoffnungen setzen kann, auf diese Weise ist dort in jedem Fall eine Übereinstimmung. Berührungspunkte. Der Abstand zwischen den Dingen und uns. Das, das einen Tag mehr überlebt, das, das verloren geht.]

55 MASRI: 2013, 12.

An dieser Stelle werden die Bilder des Neuanfangs nach dem Winter, nach dem Sterben, explizit betont und für das Du in Szene gesetzt. Es wird deutlich gemacht, dass das Bild ein konstruiertes ist, das sich zwar auf ›Natur‹erscheinungen bezieht, nämlich das Kommen des Frühlings, welche hier aber explizit als Hoffnungssymbol ausgelegt werden. Mit dem Bewusstsein, dass die ›Natur‹ eben keine Auferstehung für das Individuum bereithält, erscheint die Bildbeschreibung als *menschlicher* Akt der Liebe und Gnade, der die Gegenwart und die Vergänglichkeit, möglicherweise sogar entgegen den eigenen Überzeugungen, zu transzendieren versucht. Es ist der Versuch, ein Sinngebilde zu (er)finden und zu kommunizieren, das dem Du einen Augenblick lang die Sicht auf seine eigenen düsteren Visionen verwehrt. ›Natur‹ und ›Mensch‹ werden hier deutlich voneinander getrennt. Liebe, Erinnerung und Sprache zeigen sich im Roman als menschliche Fähigkeiten, die sich den Bedingungen der physischen Sterblichkeit entgegenstellen und eigene Welten schaffen.

Wichtig ist dabei jedoch, dass diese bewussten Welten bei Klougart gerade aus der leiblichen Erfahrungsebene der Vergänglichkeit hervorgehen und den Bezug zu ihr nie verlieren. Vor allem die poetische Sprache erscheint dabei als Möglichkeit, sich in die eigenen Lebensbedingungen der Vergänglichkeit und Sterblichkeit zu vertiefen. Es ist eine Sprache, die die leiblich-materielle Erfahrung ernst nimmt und sie zumindest ansatzweise ordnen, kommunizierbar machen und teilen kann, was eine gemeinsame Bewältigung und ein gemeinsames Durchdenken – und damit menschliche Gemeinschaft – ermöglicht. In diesem Sinne umkreist die poetische Sprache des Romans die Vergänglichkeit und das Sein und spricht diese immer wieder in verschiedener Form aus:

At være et sted og forlade det. At komme hjem. Det er en vemodig bevægelse. Hvad tager man med sig og hvad efterlader man. Poesiens uoversættelighed, det at et tidspunkt, at en krop og et sted er tilgængeligt for os i et helt særligt sprog. Et sprog der starter i tingene. Landskabets måder, syrenens lyslilla klaser, de brune skygger, tjørnen. Måden naturen taler til dig på, her, netop i dag.⁵⁶

[An einer Stelle sein und sie verlassen. Nach Hause kommen. Das ist eine wehmütige Bewegung. Was nimmt man mit und was lässt man zurück. Die Unübersetzbarkeit der Poesie, dass ein Zeitpunkt, ein Körper und ein Ort für uns in einer ganz besonderen Sprache zugänglich sind. Einer Sprache, die in den Dingen beginnt. Die Art und Weise der Landschaft, die helllila Trauben des Flieders, die braunen Schatten, der Weißdorn. Die Art, wie die Natur dich anspricht, hier, gerade heute.]

56 KLOUGART: 2013b.

Interessant ist, dass die Poesie an die nun bereits mehrfach skizzierte Dialektik von Leib und Bewusstsein anschließt. Sie steht, darauf verweisen die Theorien von Julia Kristeva und auch jene von Merleau-Ponty, der Struktur des Fleisches, dem Gewebe, näher und kann damit sonst Unsagbares in besonderer Weise sichtbar machen: »Das, was sich in uns sieht, so wie die Poesie das in uns wiederfindet, was sich ohne unser Wissen in uns artikuliert.«⁵⁷ Die poetische Sprache wird damit zum besonderen Mittel, die Tiefe und die leibliche Weltgebundenheit des ›Menschen‹ neu auszuloten. Zugleich ist sie in ihrer Individualität ebenfalls ein ›Stil‹ und ›Subjektivität‹, ein spezifisches ›Zur-Welt-Sein‹.⁵⁸ Sie entspricht als Ausdrucksform in besonderer Weise dem menschlichen Selbstverhältnis und einer Dialektik von leiblicher Präsenz und sprachlich-bewusster Abstraktion, von Gemeinschaftlichkeit und Individualität, von einem Sinnkonstrukt, das gleichzeitig um den eigenen Status als temporär gefügtem Lebenseindruck weiß. Poetische Sprache ist Kommunikation, die jedoch ihre Individualität und ihre Ungewissheit bewahrt. Damit verweist der Roman hier auf sich selbst als literarische ›Grundlagenforschung‹. Als solche versucht er, existenziell-menschliche Daseinsverhältnisse als letztlich unverständliche immer wieder neu zu fassen und zwischen ›Menschen‹ zu vermitteln, und verbindet dabei die anthropologische Thematik des Romans in besonderer Weise mit den Formen der poetischen Sprache.⁵⁹ Ein solches Erzählen erscheint als Form der Annäherung an die Seinsverhältnisse und des Protests zugleich, das sich der Vergänglichkeit und Verletzlichkeit des ›Menschen‹ (entgegen)stellt, ohne diese wirklich aufheben zu können. Es ist eine spezifische Form der Verknüpfung, das Weben eines spezifischen Sinnkonstrukts, das Klougart durch ihre Sprache praktiziert und schafft, welches sich der allgemeinen Dynamik und dem Dunkel partiell entgegenstellt, als solches jedoch verletzlich, eben

57 MERLEAU-PONTY: 2004, 266. Allerdings bleiben diese genauen Übergänge von Welt in Sprache bei Merleau-Ponty offenbar unklar. Vgl. zur Sprache ORLIKOWSKI: 2012, 49 ff., und GÜNZEL: 2007, 32. Auch hier ließe sich der Gedankengang vertiefen, indem beispielsweise Überlegungen von Julia Kristeva zur poetischen Sprache einbezogen werden könnten, die sie ebenfalls als körpernäher sieht als die symbolisch-abstrakte Sprache, u.a. durch ihren Rhythmus und Klang. Vgl. dazu ausführlich KRISTEVA: 1978, 38 ff. und 66 ff.

58 Vgl. zur Sprachphilosophie Merleau-Pontys ausführlich GOOD: 1998, 194 ff. Hier ließen sich Überlegungen Merleau-Pontys zum Kunstwerk anschließen, vgl. hierzu ausführlich ORLIKOWSKI: 2012, 53 ff.

59 MASRI: 2013, 12.

dadurch aber auch lebendig, bleibt. Dies soll im folgenden Abschnitt noch weiter ausgeführt werden.

Deutlich wurde in den vorangegangenen Ausführungen, dass auch bei Josefine Klougart die Figuration eines souveränen und abgeschlossenen Subjekts aufgelöst wird. Der ›Mensch‹ zeigt sich als bezügliches Wesen, das über seine Leiblichkeit in den Lebenszusammenhang und dessen Prozesshaftigkeit fundamental eingebunden ist. Dies betrifft auch die Welten des Bewusstseins, die nicht als eigenständige erscheinen, sondern aus dem Welterleben von ›Menschen‹ hervorgehen. Sie sind daher fundamental geprägt von der Erfahrung der Vergänglichkeit. So ist auch das Bewusstsein der Bewegung des Körpers unterworfen. Es kann seine Situationsgebundenheit zwar partiell überschreiten, erfährt aber gerade dadurch den Schmerz der Trennung, des Verlusts und der Entfremdung. Hier zeigt sich ein fundamentaler Bruch: Das Bewusstsein und auch die Gemeinschaft von ›Menschen‹ geht aus der gemeinsamen Leiblichkeit hervor, stellt sich dem anonymen Lebenszusammenhang aber zumindest partiell gegenüber, indem eigene Bilder und Werte gesetzt werden. Entworfen wird damit ein neues Bild des menschlichen Subjekts: Dieses wird weiterhin als Wesen mit einem besonderen Bewusstsein ausgewiesen, das jedoch, anders als in den Konzepten der Aufklärung, in seiner Bezüglichkeit und Vergänglichkeit erscheint. ›Menschen‹ sind primär Teil eines größeren Lebenszusammenhangs, in dem sie das individuelle Überleben nur begrenzt sichern können. Dies führt zu einer neuen Annäherung an ›Natur‹ bzw. zur Aufhebung dualistischer Konzepte, die jedoch auch eine neue Unversöhnlichkeit zu Tage treten lässt. Unterhalb der brüchigen menschlichen Sinnkonstruktionen zeigt sich eine Abgründigkeit, eine dynamische Dunkelheit, die gerade das individuelle Sein und die eigene Dauer in Frage stellen. Die Auseinandersetzung mit der eigenen Sterblichkeit gewinnt daher eine ganz neue Relevanz. Sie kann als solche weder abgewiesen noch überblendet werden, sondern stellt sich vielmehr als fundamentale Herausforderung und Aufgabe für den ›Menschen‹ als Erkenntniswesen.

6.2. Auge – Licht und Bildlichkeit – Kristall

Schon der Titel des Romans, *Om mørke* [Vom Dunklen], legt nahe, dass Schatten und Helligkeit, das Sehen und das Auge eine bedeutende Rolle im Text spielen. Implizit spielt der Text damit auf Konzeptionen der Aufklärung und die Vorstellung vom ›Menschen‹ als Erkenntniswesen an. So sind Erkenntnistheorien und Lichtmetaphorik eng miteinander verknüpft, was sich nicht nur im Begriff der Aufklärung selbst, sondern auch im Begriff der Reflexion zeigt. Dieser bezeichnet einerseits Lichtspiegelungen, die erst die Bilder, die der ›Mensch‹ von der Welt gewinnt, hervorbringen, andererseits geistige Spiegelungs- und Assoziationsprozesse, wie sie im Ringen um Erkenntnis stattfinden.⁶⁰ Bereits im Eingangszitat, das Klougart einem Band Joseph Bronskys entnommen hat, wird die Besonderheit des Auges deutlich:

›Antager man at skønhed er en fordeling af lys på den måde der er mest kongenial med ens nethinde, er en tåre en indrømmelse af nethindens, såvel som tårens, manglende evne til at fastholde skønheden. [...] For det at tage afsked er en forvisning af øjet til andre sansers provinser; i bedste fald til hjernens sprækker og spalter. For øjet identificerer sig ikke med den krop det hører til, men med genstanden for dets opmærksomhed. Og af rent optiske grunde betyder afsked for øjet ikke at kroppen forlader byen, men at byen forlader pupillen. På samme måde volder den elskedes forsvinden sorg, især når det sker gradvist, uanset hvem der rent faktisk flytter sig, og af hvilken peripatetisk grund. Som verden ser ud er denne by øjets elskede. Efter den er alt et antiklimaks. En tåre er forudanselsen af øjets fremtid.‹ (5)⁶¹

[›Nimmt man an, dass Schönheit eine Verteilung von Licht ist, auf die Weise, die am kongenialsten mit der Netzhaut übereinstimmt, dann ist eine Träne ein Eingeständnis der Netzhaut, wie der Träne, ihrer fehlenden Fähigkeit, die Schönheit festzuhalten. [...] Weil Abschied zu nehmen ein Verweis des Auges in die Provinzen der anderen Sinne ist; im besten Fall in die Risse und Spalten des Gehirns. Weil das Auge sich nicht mit dem Körper identifiziert, zu dem es gehört, sondern mit dem Gegenstand seiner Aufmerksamkeit. Und aus rein optischen Gründen bedeutet Abschied für das Auge nicht, dass der Körper die Stadt verlässt, sondern, dass die Stadt die Pupille verlässt. Auf die gleiche Wei-

60 Das Primat der Visualität und des Lichts im Hinblick auf Erkenntnis werden allerdings gegenwärtig hinterfragt, indem die Bedeutung des Körperlichen und der Materie innerhalb von Erkenntnisprozessen neu betont wird. Vgl. dazu ausführlich HEIBACH u. ROHDE: 2015, 9 ff.

61 Wichtig ist hier auch, dass es in Bronskys Band um Venedig geht, was das Thema der untergehenden Schönheit einspielt und weiter vertieft, da Venedig eine Stadt ist, die stetig durch die ›Natur‹kräfte und Überschwemmungen bedroht ist. Das Motiv taucht entsprechend im Roman noch an anderen Stellen auf, worauf ich später zurückkomme.

se verursacht das Verschwinden des Geliebten Trauer, besonders, wenn es allmählich geschieht, egal, wer es ist, der umzieht, und aus welchem peripatetischen Grund. So, wie die Welt aussieht, ist diese Stadt die Geliebte des Auges. Nach ihr ist alles eine Antiklimax. Eine Träne ist die Vorahnung der Zukunft des Auges.]

Auffällig ist hier zunächst die Definition von Schönheit als genau passender Verbindung von der Verteilung des Lichts auf der Netzhaut. Das Schönheitsempfinden wird damit nicht mehr, wie beispielsweise bei Kant, als geistig-emotionaler Prozess gefasst, sondern an den Wahrnehmungsapparat selbst gebunden.⁶² Das Auge wird zur Bildfläche, auf der ein Weltausschnitt kurzzeitig erscheint, was an die ›schwarze Leinwand‹ zu Beginn des ersten Teilkapitels erinnert. Allerdings ist die Grundfigur hier gerade nicht jene des Verwebens, sondern vielmehr die des Abdrucks und der Projektion. Das Auge, bzw. die Netzhaut, wird somit im Roman als besondere Grenzfläche ausgewiesen, die anders funktioniert als die Haut.⁶³ Sie steht nicht in unmittelbarer Berührung mit der Welt, sondern spiegelt diese wider und verbindet sich mit dem Bewusstsein des ›Menschen‹, seinen Emotionen und geistigen Fähigkeiten.⁶⁴ Verknüpfen lässt sich dies mit einem zweiten Theoretiker und seinen anthropologischen Konzepten: Hans Blumenberg sieht den Menschen als metaphorisches Wesen, das sich die Dinge aus einer Distanz zu eigen macht, die dann im mental-intellektuellen Bereich bildlich repräsentiert werden. Dies sieht er als Grundlage für das geistige Vermögen der Menschen, eigene mentale Welten zu schaffen, diese zu reflektieren und damit die Wirklichkeit zu verstehen.⁶⁵

62 So definiert Kant das Schöne als das, das vom Geschmacksurteil als zweckmäßig beurteilt wird, ohne dass dabei allerdings bestimmte Zwecke ins Spiel kommen, und dadurch Wohlgefallen und Lust auslöst. Das Schönheitsempfinden ist somit subjektiv, zugleich unterscheidet es sich vom bloßen Wohlgefallen dadurch, dass davon ausgegangen werden muss, dass es allgemein jedem gefällt, der Geschmack hat. Das Schöne situiert sich für Kant zwischen Sinnlichkeit und Verstand, die »ästhetische Erfahrung der subjektiven Zweckmäßigkeit« stellt sich dann ein, wenn beide »in einen Zustand freier, d.h. weder sinnlich erzwungener noch begrifflich herleitbarer Übereinstimmung geraten.« (SCHNÄDELBACH: 2018, 143). Vgl. dazu ausführlich ebd., 138 ff.

63 Wichtig ist hier auch, dass der Begriff der ›Netzhaut‹ ebenfalls eine Art Gewebe suggeriert, die jedoch als Licht- und Reflektionsraum anders beschaffen ist als das Geflecht dunkler Materie.

64 Allerdings würde ich hier nicht so weit gehen, die Wahrnehmung und das Auge selbst als Subjekt zu sehen, wie es Solbakken tut. Vgl. dazu ausführlich SOLBAKKEN: 2015, 56.

65 Vgl. dazu KLEIN: 2009.

Auch Klougarts Text legt nahe, dass ein bestimmtes, klares Sehen offenbar nur aus der Distanz und in der Aufhebung eines leiblichen Eingebundenseins möglich ist. So werden Lebenssituationen erst aus dem zeitlichen Abstand heraus der umfassenden Reflexion zugänglich:

Alting er et spørgsmål om afstand, kommer man tæt nok på, opløser alt sig, /og når man igen bevæger sig væk, samler det sig på nye måder, /til noget man kan savne og *nu virkelig* holde af. /En gradvis afstand mellem det ene og det andet. / En uvished om retning, hvad der bevæger sig; hvem der ser, og hvad der bliver set. /En følelse af at være vidne til noget, der forsvinder. /Øjet græder, fordi det hele tiden mister noget. (73)

[Alles ist eine Frage des Abstandes, kommt man nah genug, löst alles sich auf, / und wenn man sich wieder weg bewegt, sammelt es sich auf neue Arten, /zu etwas, das man vermissen und nun wirklich wertschätzen kann. /Ein allmählicher Abstand zwischen dem einen und dem anderen. /Eine Ungewissheit der Richtung, was sich bewegt; wer es sieht und was gesehen wird. /Ein Gefühl, Zeuge von etwas zu sein, das verschwindet. /Das Auge weint, weil es die ganze Zeit etwas verliert.]

Sichtbar wird an dieser Stelle ein Paradox: Um Muster und Formen erkennen können, müssen ›Menschen‹ sich ein Bild machen, das vom Konkreten und vom Detail absieht, die Wirklichkeit aber dadurch zugleich verfremdet. Die mentalen Welten der ›Menschen‹ sind der Prozesshaftigkeit des Lebens ein Stück weit enthoben und transzendieren diese. Entscheidend ist dabei auch das Unterbrechen der konkreten Bezüglichkeit und die Freiheit des Auges, das sich sowohl nach außen als auch nach innen wenden kann:

Jeg får den tanke, at det, jeg savner, kan ses i mine øjne, de her kartotekskort, stednavne, man ser kun titlerne, resten ligger i arkivet, på gangene. Lagrer. Venter på at blive kastet tilbage som solen, der rammer ruden, ud over pladsen her, søen i Agri, et barndomshjem. (319)⁶⁶

[Ich habe den Gedanken, dass das, was ich vermisse, in meinen Augen zu sehen ist, diese Karteikarten, Ortsnamen, man sieht nur die Titel, der Rest liegt im Archiv, in den Gängen. Lagert. Wartet darauf, zurückgeworfen zu werden wie die Sonne, die die Fensterscheibe trifft, über diesen Platz hier, den See in Agri, ein Kindheitsort.]

66 Dies wäre noch zu vertiefen im Sinne einer Betrachtung zur Bedeutung der Augen als Spiegel der Seele in der Kulturgeschichte. Vgl. hierzu ausführlich NICKLAS: 2012a, 32 f. Interessant ist, dass auch Roland Barthes die Augen auf der Fotografie als besondere, als »ausgesparte, geschützte Stelle«, identifiziert, die eine besondere Rolle in Bezug auf die Vermittlung der Identität einnehmen. Vgl. dazu BARTHES: 1989 [1985], 76.

Die Erinnerung der ›Menschen‹ erscheint als ein Archiv⁶⁷, in dem ihre Weltbilder gleichsam eingelagert sind. Sie konstituiert damit, wie es auch Welzer skizzierte,⁶⁸ eine individuelle Identität und eigene Weltsicht, die sich aus den gewonnenen Lebensbildern zusammensetzt. Das Auge wird zu einer Zwischeninstanz zwischen dem aktuellen physischen Weltbezug und den inneren mentalen Welten des Individuums. Es erscheint als Ort des Ich, der im Verfall des Leibes eine Art Dauer bewahrt:

Pa billedet mangler han begge fortænder. På et andet står han i bomuldsunder-tøj, hvidt undertøj, på en villavej. [...] Blikket har ikke ændret sig, alt andet har.//Ansigtet har forrykket sig, ansigtet er det samme, men forandret. Lige-som efteråret er sommeren, døden bare en passage, som alting. I gang med at blive det samme, forandret. (262)

[Auf dem Bild fehlen ihm beide Schneidezähne. Auf einem anderen steht er in Baumwollunterwäsche, weißer Unterwäsche, auf einem Villenweg. [...] Der Blick hat sich nicht geändert, alles andere schon.//Das Gesicht hat sich verschoben, das Gesicht ist das gleiche, aber verändert. Genau wie der Herbst ist der Sommer, der Tod nur eine Passage, wie alles. Dabei, das Gleiche zu werden, verändert.]

Deutlich wird in Klougarts Text jedoch auch, dass das Sehen letztlich an die Leiblichkeit gebunden bleibt. So wirkt es, auch im ersten Zitat dieses Abschnitts, weniger aktiv: Es nimmt die Dinge zwar wahr, kann sich aber der Bewegung des Körpers nicht entziehen, die sie ihm immer wieder ent-reißt.⁶⁹ An mehreren Stellen wird erwähnt, dass das Auge weint, ob der Dinge, die es verlässt, was anzeigt, dass es den stetigen Wechsel der Per-spektiven und Bildwelten bewusst als Verlust wahrnimmt und reflektiert

67 Hier wäre natürlich ausführlicher anzuknüpfen an Theorien zur Erinnerung und Erinnerungsorte. Vgl. dazu ASSMANN: 1999. Die Erinnerung ist aber nicht der primäre Fokus meiner Untersuchung ist. Zur Erinnerungspoetik des Romans vgl. auch SOLBAK-KEN: 2015, insbesondere 25 f., 30 f., 57 ff., 70 ff.

68 Vgl. dazu ausführlich das Kapitel zu Marcel Beyer.

69 Vgl. hierzu ausführlich den Aufsatz von Gunnar Schmidt zum Einsatz des Textilen in der Kunst, in dem er genau dem Umschlagpunkt der Berührung nachgeht, wenn der Betrachtende seine Beobachterposition aufgibt, um den Stoff anzufassen, sich in ihn zu verwickeln etc. Dies schaffe ganz neue Möglichkeiten der Auseinandersetzung, indem das Kunstwerk nicht gesehen, sondern erspürt wird. Vgl. dazu ausführlich SCHMIDT: 2015, 145 ff. Bei Klougart würde die Leinwand in diesem Sinne fungieren, die einmal zur betrachteten Fläche werden kann, auf der das Bild erscheint, zugleich aber als Stoff den Gegenstand der körperlichen Verwicklung darstellt, wie ich im ersten Teil dargestellt habe. Dies würde den unterschiedlichen Möglichkeiten, auf Räume visuell oder körperlich-sinnlich Bezug zu nehmen, entsprechen, die sich bei Klougart für ein Textverständnis verbinden müssen, wie ich weiter unten noch ausführen werde.

(77/91). Wesentlich deutlicher als Blumenberg hebt Klougart hervor, dass ›Menschen‹ nicht nur abstrahierende Erkenntniswesen sind, denen die Welt gleichsam gegenübersteht oder zu Füßen liegt. Vielmehr erscheinen sie, wie bereits ausgeführt, als bewegliche Elemente im Raum, was ihrem Sehen immer wieder neue Perspektiven und Eindrücke eröffnet:

Alting rummer muligheden for at se på en ny måde. Hermed det revolutionære – altings potentiale ligger hos én selv. Måden vi ser på, eller måske det punkt vi ser fra. Hvad man kan kravle op på, hvilke grave kan man grave til sig selv. (294)⁷⁰

[Alles beinhaltet die Möglichkeit, auf eine neue Weise zu sehen. Hierin das Revolutionäre – das Potential aller Dinge liegt bei einem selbst. Die Weise, auf die wir sehen, oder vielleicht der Punkt, von dem aus wir sehen. Auf was kann man hinaufklettern, welche Gruben kann man sich selbst graben.]

Die Welt auf den Begriff bringen oder einheitliche Bilder im Sinne eines Überblicks zu finden, ist durch die Leibgebundenheit des Bewusstseins nicht möglich. Das Sehen und die Reflexion schaffen ein individuelles Bewusstsein und eine individuelle Lebensrealität, die niemals als allgemeine, aber doch als subjektive Erkenntnis formuliert werden kann. Damit zeigt sich das menschliche Bewusstsein als brüchiges: Es ist situationsgebunden und transzendierend zugleich, es erfasst Fragmente eines Gesamtzusammenhangs, die es individuell verknüpft, es ist multiperspektivisch und kann dadurch das eigene Erleben reflektieren. Es wird selbst zur fließenden Instanz, die der Welt nicht mehr als in sich geschlossene, abstrakte Größe gegenübersteht, sondern gleichsam durch sie hindurchzieht.

Vor diesem Hintergrund konstituiert der Roman das Sehen auch als schöpferisches Projekt, das eng mit dem Erzählen, der Vermittlung der eigenen Weltsicht, verknüpft wird. Verbinden lässt sich dies erneut mit den Überlegungen von Maurice Merleau-Ponty zu den Subjektivitäten, die sich in der Welt einnisten und seinen Konzepten von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Er sieht das ›Fleisch‹ als ein Gewebe der Welt, aus dem die Dinge erst in die Sichtbarkeit, in die Form, hervortreten. Das Unsichtbare unterfüttert gleichsam das Sichtbare als dessen Innenseite,

⁷⁰ Vgl. dazu auch den Essay »Fra juni husker jeg syrenerne« (KLOUGART: 2013b). Dies gilt auch für die Erinnerungen, die sich immer wieder in einem neuen Licht zeigen. Erinnerung sei eine zerbrechliche, reflexive Konstruktion unter konstanter Veränderung. Von jeder neuen Landspitze aus habe man in eine neue Sichtweise zurück auf sein Leben, so bemerkt Klougart selbst in einem Interview. Vgl. BECH-DANIELSEN: 2012, 8.

nicht im Sinne eines Negativums, sondern vielmehr als das, was im Prozess des Sehens gerade nicht aktualisiert wird und daher verborgen bleibt.⁷¹ Hier ergeben sich Assoziationen zum Konzept von ›Natur‹ als dunklem, untergründigem Gewebe, aus dem die Dinge hervorgehen und in dem sie wieder verschwinden, sowie zur menschlichen Sprache als eigener Bezüglichkeit und als Gegenkonzept. So wurde an einer bereits zitierten Stelle die Beleuchtung durch die Sonne als ein Sichtbarmachen und Aufzählen zugleich gefasst – das, was sichtbar ist, zählt; wenn es der Dunkelheit anheimfällt, stirbt es (12). Das menschliche Sehen und (Er-)zählen etabliert sich in diesem Kontext als widerständiger und eigensinniger Prozess, der eigene Bedeutungen und Wertigkeiten schafft und eine eigene Sinnwelt hervorbringt. Es stemmt sich gegen den Tod, indem es die Dinge bewahrt und bezeugt, die Vergangenheit aus dem Dunkel holt und nicht dem Vergessen anheimgibt:

Bladene falder ikke af træet længere, ikke her længere. Tabstallet skrives i stene og i bladene, alt det der bliver stille her. Værre end at tælle op er tavsheden, når ingen tæller. Den, der skulle tælle op, er selv tabt./Træerne der vidner med store hænder./Så længe der er nogen til at tælle, til at benævne noget på en måde, som ikke ødelægger; så er der noget at komme efter, en rytme i verden, en forbindelse mellem to punkter. (142)

[Die Blätter fallen nicht mehr vom Baum, nicht mehr hier. Die Verlustzahl wird in die Steine und in die Blätter eingeschrieben, all das, was hier still wird. Schlimmer als aufzuzählen ist das Schweigen, wenn niemand zählt. Der, der aufzählen sollte, ist selbst verloren./Die Bäume, die mit großen Händen bezeugen./So lange es jemanden gibt, um zu zählen, um etwas auf eine Weise zu benennen, die nicht zerstört; so lange gibt es etwas zu verstehen, einen Rhythmus in der Welt, eine Verbindung zwischen zwei Punkten.]

Maßgeblich ist dabei auch die Beleuchtung selbst, die darüber entscheidet, wie und ob etwas für das Individuum sichtbar wird:⁷²

⁷¹ Merleau-Ponty geht es hier wesentlich auch um die Frage nach einer unmittelbaren Wahrnehmung in der Kunst, die die Welt nicht dem eigenen Blick unterwirft, sondern diesen vielmehr in das Feld der Sichtbarkeit, das Gewebe, das die Welt ist, einlässt und dieses zum Vorschein bringt. Vgl. hierzu ausführlich ORLIKOWSKI: 2012, 17ff. Diese Bezüge zwischen dem Kunstverständnis Merleau-Pontys und dem Literaturverständnis Klougarts wären ausführlicher zu erörtern, so scheint letzteres dem ersteren durchaus darin zu ähneln, dass es neue Sichtbarkeiten hervorbringt. Vgl. dazu ausführlicher weiter unten.

⁷² Vgl. dazu: »Hvis der ikke er nok lys i et rum, må billedet blive sløret eller slet ikke blive./Der er ikke ubegrænsede mængder af lys til rådighed./Hvis der ikke er nok mørke i et rum, vil konturerne blive udviskede, ansigterne vil brænde ud./Der er ikke ubegrænsede mængder af mørke til rådighed.« (289) [Wenn nicht genug Licht in einem Raum ist,

Lyset er hårdere. Det kaster et koldt skær ned på de to mennesker i sengen. Det er et tørt lys, der ikke lægger sig omkring kroppen, men som ligesom skræller et lag af huden af. (248)

[Das Licht ist härter. Es wirft einen kalten Schein hinunter auf die beiden Menschen im Bett. Es ist ein trockenes Licht, eines, das sich nicht um den Körper legt, sondern einem eine Lage Haut abschabt.]

Solen afslører alting/Dét at tapetet er løst, og det at din hud ikke længere er den samme./For meget sol. (94)

[Die Sonne enthüllt alles./Dass die Tapete lose ist und dass deine Haut nicht mehr die gleiche ist./Zu viel Sonne.]

Der Blick wirkt hier schonungslos und verbindet sich mit der Vereinzelung der Dinge, ihrer Trennung und Zerschlagung in Fragmente – er lässt sie mit einer scharfen Kontur erscheinen. Dies erscheint als Konstitution der jeweiligen Individualität, aber auch als Akt der Gewalt, der sie aus ihren Lebens-Zusammenhängen reißt. Ein blaues Licht steht hingegen für eine Auflösung der festen Konturen:

Det blå lys, der forbinder alting./Dagslysets varme gør øjet i stand til at skelne mellem skikkelserne, træerne./Det er ikke lysets intensitet, men lysets kvalitet, der gør forskellen./Det der er muligt, og det der ikke er muligt./Lyset i de blå timer. En tanke: at alting er i gang med at gå under,/malingen på vitrineskabet skaller, som min hud i sommer, dine rynker omkring øjnene og munden, dagen forsvinder./Men her. At man ser det./Den ødelagte krop, som man ville finde den på vejen./Det suk, når en krop rammer jorden,/luften, der forsvinder ud af kroppen./Det blå lys er den sliske, dagen kurer ned ad mod aften./[...] Det blå lys, der lokker med tanken om, at vi er forbundne nu./Vi er forbundne. (19 f.)

[Das blaue Licht, das alles verbindet./Die Wärme des Tageslichts ermöglicht es dem Auge, zwischen den Erscheinungen zu unterscheiden, zwischen den Bäumen./Es ist nicht die Intensität des Lichts, sondern die Qualität des Lichts, die den Unterschied macht./Das, was möglich ist, und das, was nicht möglich ist./Das Licht in den blauen Stunden. Ein Gedanke: dass alles dabei ist, unterzugehen,/die Farbe auf dem Vitrinenschrank schält sich, wie meine Haut im Sommer, deine Runzeln um die Augen und den Mund, der Tag verschwindet./Aber hier. Dass man es sieht./Den zerstörten Körper, wie man ihn auf dem Weg finden würde./Der Seufzer, wenn ein Körper auf der Erde aufschlägt,/die Luft, die aus dem Körper verschwindet./Das blaue Licht ist die Rutsche, die der Tag gegen Abend hinunterrutscht./[...] Das blaue Licht, das mit dem Gedanken daran lockt, dass wir jetzt verbunden sind./Wir sind verbunden.]

kann das Bild unscharf werden oder schlicht nicht entstehen./Es stehen nicht unbegrenzte Mengen von Licht zur Verfügung./Wenn nicht genug Dunkelheit in einem Raum ist, werden die Konturen verwaschen und die Gesichter ausgebrannt. Es stehen nicht unbegrenzte Mengen von Dunkelheit zur Verfügung.] [Übersetzung D.L.]

Det er den tid på døgnet, det blåner,/som nogle svampe gør det, når man trykker dem i kødet, blå mærker på låret./Man kan sige, at lyset udgrænser noget./ Det lyset falder på, og det lyset ikke falder på længere. Det der ligger *udenfor*./ Hvilken plads det så kan få. Hvilket sprog kan man finde for det, der ligger uden for lyset./Alt det lyset så ikke falder på. Med hvilken stemme/kan man tale om mørke./Modlyset, der vækker et ubehag i os, fordi øjet forstår, at vi selv er i færd med at blive talt med eller netop ikke/talt med. (22)

[Es ist die Zeit am Tag, wo es blaut,/wie einige Pilze es tun, wenn man in ihr Fleisch drückt, blaue Male auf dem Schenkel./Man kann sagen, dass das Licht etwas ausgrenzt./Das, auf das Licht fällt und das, auf das kein Licht mehr fällt. Das, was *außerhalb* liegt./Welchen Platz es dann bekommen kann. Welche Sprache kann man finden, für das, das außerhalb des Lichts liegt./All das, auf das also kein Licht fällt. Mit welcher Stimme/kann man über das Dunkel reden./Das Gegenlicht, das ein Unbehagen in uns weckt, weil das Auge versteht, dass wir selbst dabei sind, mitgezählt zu werden, oder eben nicht/mitgezählt zu werden.]

Eingespielt werden an dieser Stelle die Konzepte der Romantik, die das Blau als Farbe der Sehnsucht und Entgrenzung sahen. Auch die Dämmerung erschien als Zeit, die zwischen dem Dunkel des Unbewussten und Verdrängten und der hellen Tagwelt der Formen steht und mit der Berührung der Unendlichkeit verknüpft wurde. Diese bezieht sich allerdings bei Klougart nicht mehr auf einen geistigen und metaphysischen Bereich, sondern auf die Unergründlichkeit, den dunklen Grund des Seins selbst. Das Blau verknüpft sich mit einer existenziellen Ebene zwischen Sein und Nichtsein. So lässt die Farbe in Verbindung mit dem gefallenem Körper auch an einen Krankenwagen denken. Das Eindringen der Pilze und ihre Verknüpfung mit der Körperlichkeit der ›Menschen‹ assoziieren ebenfalls Verletzungen und damit die stets drohende Verschiebung in das Dunkel hinein, die Möglichkeit, plötzlich zu sterben und nicht mehr mitzu(er)zählen.⁷³ Dennoch ist es gerade dieses blaue Licht, das, analog zum Schmerz, die untergründigen Verbindungen aufzeigt und ›Menschen‹ in Berührung mit dem tiefen Grund des Lebens bringt.

Klougarts Erzählen konstituiert sich in einem Zwischen, das von Dialektik geprägt ist: zwischen der Dunkelheit, dem Vergessen und Versinken im allgemeinen Lebenszusammenhang und einem individuellen Sein in scharfer, greller und abgegrenzter Kontur, zwischen Ordnung und Deonstruktion, der Konstitution eines individuellen Sinns und dem Be-

73 Besonders stark zeigt sich dies an Stellen mit plötzlichen extremen Lichtwechseln, an denen das Dunkel gleichsam einzubrechen scheint und mit ihm auch der Tod, die Kälte, das Ausgesetztsein. Vgl. dazu 131 ff. und 164.

wusstsein für dessen Flüchtigkeit. Es schafft subjektive und temporäre Weltbilder, während der Versuch, ein dauerhaftes und stabiles System zu etablieren oder hinter den Dingen zu finden, scheitert:

Min far ringer og fortæller mig, at han har headset på. Han er glad. At han kører over Fyn. [...] Jeg sad netop og var ved at sætte tal på alle mine forskellige tekster og havde en fornemmelse af, at de fleste afsnit skulle slettes igen. Jeg tænker på, at jeg skal finde et system, men så tænker jeg igen på, at jeg skal finde det system, der allerede er der. Min far fortæller, at alle de studerende bestod. Det er forår, siger han. Han er ikke til at skyde igennem. Sådan er det tit, noget asynkront, bølger, der møder hinanden skævt, eller en båd, hvor bølgerne slår hårdt ind mod stævnen./Jeg savner markernes særlige måder, eller de regler der er./Det at følge med; hver morgen på vej til skole talte min far om markerne; harvning, såning, høst, hvad der skulle ske nu. Og frost, om der havde været frost den nat. Mønstrene efter de forskellige maskiner. (308)

[Mein Vater ruft an und erzählt mir, dass er ein Headset aufhat. Er ist glücklich. Dass er über Fyn fährt. [...] Ich war gerade dabei, die Zahl meiner Texte abzuschätzen und hatte das Gefühl, dass die meisten Abschnitte wieder gestrichen werden sollten. Ich denke darüber nach, dass ich ein System finden muss, aber dann denke ich wieder, dass ich das System finden muss, das schon da ist. Mein Vater erzählt, dass alle Studierenden bestanden haben. Es ist Frühling, sagt er. Er ist sehr stolz. So ist es oft, etwas Asynchrones, Wellen, die einander schief treffen, oder ein Boot, an dessen Steven die Wellen hart schlagen./Ich vermisse die besonderen Arten der Felder, oder die Regeln, die da sind./Das, zu verfolgen; jeden Morgen auf dem Weg zur Schule redete mein Vater über die Felder; Eggen, Saat, Ernte, was nun geschehen sollte. Und Frost, ob es in der Nacht Frost gegeben hatte. Die Muster hinter den verschiedenen Maschinen.]

Das Leben stört die angestrebte Abstraktion, indem der Vater den hochgeistigen Prozess mit den Banalitäten seines Alltags unterbricht. Eine scheinbar feste Ordnung repräsentieren demgegenüber die Felder der Kindheit, die, anders als die aktuellen Bildfelder, in feste Ordnungen und zyklische Strukturen eingeschrieben sind. Allerdings werden diese selbst zum symbolischen, abstrakten und reduzierten Bild, indem sich die Details und die Differenzierungen des Lebendigen in der Erinnerung aufgelöst haben. Gerade dadurch erscheint das Bild als Rahmen, als statisch und verlässlich, wird aber zugleich mit dem Winter assoziiert und damit mit einer Erstarrung, die dem lebendigen Prinzip entgegensteht. Eben weil dieser dunkle Grund des Seins, aus dem alle individuellen Erscheinungen hervorgehen, bei Klougart als prozesshafter definiert wird, muss auch eine Erzählung, die sich diesem Sein anzunähern versucht, stets eine fließende und schöpferische sein. Es gibt für Klougart keine Mastererzählung der Wirklichkeit: Sprache, Beschreibung und Erzählen schaf-

fen immer wieder neue Konstellationen und Weltsichten, die sich auf Vorhandenes beziehen, ohne dieses wirklich fassen zu können. Literatur sei, so Klougart, keine Neuerfindung, sondern mache vielmehr schon Vorhandenes sichtbar und lasse die Welt in immer feineren Nuancen erscheinen.⁷⁴ Etabliert wird damit implizit auch ein neues Verständnis des Romans: Dieser erscheint nicht mehr als lineare Erzählung, sondern vielmehr als bewegliches Textkonstrukt, in das die Phänomene der Leiblichkeit und des poetischen Sprechens Einzug gehalten haben. Er zielt nicht mehr auf die Vermittlung einer exemplarischen Vorstellung des rationalen menschlichen Subjekts, wie sie beispielsweise den klassischen Bildungsroman prägte, sondern vielmehr auf jene der Lebensvielfalt, die die menschlichen individuellen Subjektivitäten ausbilden und durch die sie die Welt zur Erscheinung bringen.

In diesem Sinne entwickelt Klougart ein völlig neues Erzählverfahren, das im nun folgenden Abschnitt ausführlicher dargestellt werden soll. So reflektiert die Protagonistin an einer Stelle:

Det er stadigvæk et spørgsmål, om det er en slags forbrydelse: at læse så meget menneske ind i naturen./Om det er vores bestemmelse at gøre det./Glidningerne og overgangene, friktionen i sammenføjnningen af kroppene./Alting startede med cellernes symbiose, hvordan cellerne gik i forbindelse med de bakterier, der kunne overleve oxygenen./det er næsten det samme princip poesi fungerer efter./Og os./På en måde er vi allerede tilbage ved begyndelsen igen hele tiden./Problemet i det, at bevægelser altid har en retning, men ender i sig selv./At indgå i en symbiose med sig selv igen, på en ny måde./Evig genfødsel./[...] Min farfar fik afvist sin afhandling og brændte den. Jeg ved bare, den handlede om Selma Lagerlöf./*Jerusalem*. (56 f.)

[Es ist immer noch eine Frage, ob es eine Art Verbrechen ist: so viel Mensch in die Natur hinein zu lesen./Ob es unsere Bestimmung ist, das zu tun./Gleiten und Übergänge, die Friktion in der Zusammenfügung von Körpern./Alles begann mit der Symbiose der Zellen, wie die Zellen in Verbindung mit den Bakterien gingen, die das Oxygen überleben konnten./es ist beinahe das gleiche Prinzip, nach dem Poesie funktioniert./Und wir./Auf eine Weise sind wir die ganze Zeit schon wieder zurück am Anfang./Das Problem darin, dass die Bewegungen immer eine Richtung haben, aber in sich selbst enden. Wieder eine Symbiose mit sich selbst einzugehen, auf eine neue Weise./Ewige Wiedergeburt./[...] Die Abhandlung meines Großvaters wurde abgewiesen und er verbrannte sie. Ich weiß nur, dass sie von Selma Lagerlöf handelte./*Jerusalem*.]

⁷⁴ Vgl. hierzu ANDERSEN: 2016. An anderer Stelle vergleicht Klougart die Literatur mit einer Welle, die über das Meer zieht und es damit in besonderer Weise zur Erscheinung kommen lässt, ebenso ziehe sich die Literatur als Störung der Form durch das Leben und breche damit Dinge auf und mache sie in besonderer Weise sichtbar. Vgl. dazu ausführlich KLOUGART: 2014, 15, und auch weiter unten.

Sowohl die Sinnbildung der ›Menschen‹ als auch die Formgebung der ›Natur‹ basieren hier, wie es auch Inger Christensen in ihren poetischen Überlegungen nahelegt, auf dem Prinzip immer neuer Synthesen und Formgebungen, die in der Vielfalt, in ihren Kombinationsmöglichkeiten unüberschaubar und unendlich sind. Zugleich zeigt sich bei Klougart erneut die Fremdheit zwischen beiden Instanzen: Die Sinnggebung des Ich bleibt gleichsam zyklisch in sich selbst geschlossen, sie erreicht nicht mehr das ›Andere‹, sondern bildet vielmehr das Ich selbst, seine Identität und Weltsicht. Diese ist jedoch kein abschließbares Konstrukt, sondern selbst ein Prozess, den keine Gesetzmäßigkeit, sondern ein kreativer Eigensinn kennzeichnet.⁷⁵ Es ist ›Menschen‹ möglich, Dinge und Formen zusammen zu denken, die normalerweise in Kategorien und auch physisch-räumlich getrennt sind. Beispielhaft sei hier folgende Passage zitiert:

De rykker sammen omkring bordet som en pupil, man peger på med en lygte./
Trækker sig sammen./På en måde er der kun skalaen og følsomheden til forskel./
Man kan kun se på én ting ad gangen. Vandmærker. Hvilket perspektiv man så vælger./
Det tredimensionelle billedes fordringer om et åbent blik, et blik der netop ikke fokuserer,/eller et blik som netop fokuserer – på et punkt bag billedet, akkurat som med litteratur;/strukturene der bliver synlige, meddeler sig til os med en stemme og en form./
Man skal hele tiden kortslutte øjets umiddelbare bestemmelse, se flere billeder i ét billede./
Al den tid, der lægger sig som marker bag marker eller som skyer./
Manden og kvinden, der rykker sammen omkring bordet, og pupillen, der trækker sig sammen i lyskeglen, som om lysets grænse er altings yderste grænse./
Selvberoende enkle billeder og dobbelte billeder. Så er ingen glemt. (78)

[Sie rücken zusammen um den Tisch, wie eine Pupille, auf die man mit einer Leuchte zeigt./
Ziehen sich zusammen./Auf eine Weise machen nur der Maßstab und die Empfindsamkeit einen Unterschied./
Man kann nur eine Sache auf einmal betrachten. Wasserzeichen. Welche Perspektive man wählt./
Die Forderung des dreidimensionalen Bildes nach einem offenen Blick, einem Blick, der gerade nicht fokussiert,/oder einem Blick, der gerade fokussiert – einen Punkt, hinter dem Bild, akkurat wie mit Literatur;/die Strukturen, die sichtbar werden, sich uns mit einer Stimme und einer Form mitteilen./
All die Zeit, die sich wie Felder hinter Felder legt oder wie Wolken./
Der Mann und die Frau, die um den Tisch zusammenrücken, und die Pupille, die sich im Lichtkegel zusammenzieht, als ob die Grenze des Lichtes die äußerste Grenze aller Dinge ist./
Unabhängige einzelne Bilder und doppelte Bilder. Dann ist keins vergessen.]

75 Auch eine feste Sinnggebung literarischer Texte, zum Beispiel im Rahmen von literaturwissenschaftlichen Analysen, wird hier implizit verworfen durch den Hinweis auf die Arbeit des Großvaters, die verbrannt wird.

Die scheinbar völlig unterschiedlichen Bilder des Paares und der Pupille werden hier in einer gemeinsamen Bewegung zusammengeschlossen. Das Ziel, eine fokussierte und eindeutige Weltsicht zu gewinnen, für die das Auge gewöhnlich steht, wird dabei bewusst aufgegeben und unterlaufen. Stattdessen erzeugt eine Art von ›poetischem Kurzschluss‹⁷⁶ ein vieldeutiges Bild, neue Verknüpfungen und damit auch ein anderes Denken, andere Schaltkreise im Gehirn, die sich dem gewohnten Bahnen entziehen:

Det ikke at fokusere på noget giver tingene mulighed for at stå tydeligere frem. Hvordan de forbinder sig med hinanden, med øjnene der ser, og kroppene der lytter. Det at øjet må vinde afstand, for at et billede kan samle sig på en ny måde igen./Sletter og hud, kyster, neglebånd./Den slags spring på alle tænkelige skalaer. (8)

[Das, etwas nicht zu fokussieren, gibt den Dingen die Möglichkeit, deutlicher hervorzustehen. Wie sie sich miteinander verbinden, mit den Augen, die sehen und den Körpern, die hören. Das, dass das Auge Abstand gewinnen muss, damit ein Bild sich wieder auf eine neue Weise sammeln kann./Ebenen und Haut, Küsten, Nagelfalz./Diese Art Sprung auf allen denkbaren Skalen.]

Im Blick sind hier ein Denken und eine Sprache, die nicht identifizieren und bestimmen wollen, die nicht die Einzelperscheinung in den Blick nehmen, sondern vielmehr die untergründigen Verknüpfungen und Strukturen. Es geht darum, die vermeintlich klaren Bilder zu verwischen, dabei aber zugleich neue Bezüglichkeiten aufzuzeigen und neue Weltverbindungen, ein neues Gewebe, zu schaffen. Es ist eine Sprache, die an die Dynamik und Prozesshaftigkeit, die Veränderlichkeit und Vielfalt der Welt anknüpft, die aber ein Konstrukt bleibt, das niemals ganz in dieser aufgeht.

Beschreiben lässt sich dieses Verfahren als poetisch-metaphorisches, was der Hinweis auf den Zusammenschluss und die Sprünge zwischen den Bildern andeuten. Eine Metapher lässt sich im klassischen Sinne definieren als ein Verhältnis zwischen zwei Bildern, die aus verschiedenen Bereichen stammen und miteinander verbunden werden, wodurch Sinn-elemente des Bildsenders auf den Bildempfänger übertragen werden.⁷⁷

⁷⁶ Interessant ist hier auch, diesen Kurzschluss im Zusammenhang mit Licht und Beleuchtung zu denken. So scheint er die gewohnten Sichtweisen auf die Welt zu unterbrechen, zugleich können neue Verknüpfungen jedoch auch neue Energiekreisläufe und Lichtverhältnisse kreieren.

⁷⁷ Vgl. dazu PEIL: 2001, 432 f. Vgl. dazu ausführlich ROLF: 2005, der eine sehr umfassende Darstellung der sehr zahlreichen Metapherntheorien bietet. Eine wichtige Erweiterung dieser klassischen Lesart ist beispielsweise die Interaktionstheorie, die nicht nur

Insbesondere Hans Blumenberg, aber auch einige neuere Metaphertheorien betonen dabei die Bedeutung der Metapher für das menschliche Denken und die menschliche Welterkenntnis. Sie ermöglicht, neue Erkenntnisfelder zu erkunden, indem diese mithilfe bekannter Bilder sprachlich strukturiert werden,⁷⁸ oder auch nichtanschauliche Dinge modellhaft-bildlich zu fassen und damit existenzielle Seinsverhältnisse des Menschen zu reflektieren.⁷⁹ Dabei ist die Metapher wesentlich stärker als der Begriff mit der Lebenswelt und dem Sein verbunden.⁸⁰ Um zu wirken, muss sie über die literarische Bedeutung der Worte hinaus Assoziationsräume entfalten und dabei auf ein gemeinsames Weltwissen und die Welterfahrung des Menschen Bezug nehmen, die nicht nur kulturelle Kodierungen, sondern z.B. auch materielle Eigenschaften der Dinge erfasst.⁸¹ Folgt man Borgs Überlegungen, dass die Metapher eine Verknüpfung zwischen Sprache und Gedanke – und ich möchte hinzufügen: Lebens-

von einer einseitigen Übertragung, sondern von der Interaktion der Bildelemente ausgeht. Vgl. dazu ebd., 35 ff.

78 Dies betont insbesondere die Theorie von Lakoff und Johnson, die davon ausgehen, dass die Metapher eine entscheidende Rolle bei der Konzeptualisierung von Erfahrungen spielt, indem ein anderes bereits bekanntes Bildfeld zur Beschreibung herangezogen wird, das dann auch wieder auf die Erfahrung zurückwirkt. Dazu und auch zur Diskussion dieser Theorie vgl. ebd., 235 ff.

79 Die Metaphern werden damit zu Leitvorstellungen und Leitbildern, die der Mensch zur Beschreibung und Reflexion der Wirklichkeit und auch seiner selbst verwendet. Dies trifft insbesondere auf die absoluten Metaphern zu. Diese sind konstitutiv für das Verständnis des jeweiligen Phänomens und prägen das Begriffsfeld des Nachdenkens darüber. Blumenbergs Ansatzpunkt in der Metaphorologie ist somit, dieses bildliche Denken als spezifische menschliche Möglichkeit näher zu untersuchen. Vgl. dazu ausführlich HORN-PAUL: 2015.

80 Vgl. dazu KLEIN: 2009, 9 ff. Wie bei Merleau-Ponty verknüpfen sich diese Überlegungen zur Erkenntnis auch bei Blumenberg mit einer Kritik der Wissenschaft insofern, als die Kreativität dieser ›Weltbildung‹ betont wird sowie, dass der Mensch sich in verschiedenen Modi auf die Welt bezieht. Auch für Blumenberg kann diese nicht einfach ›auf den Begriff‹ gebracht werden, was ihn mit Merleau-Ponty und Klougart verbindet.

81 Vgl. dazu ausführlich BORG: 2001. Borg sieht die Metapher als Punkt der Interaktion zwischen Sprache und Gedanken, an dem wir einander und der Welt am nächsten kommen, das Semantische und das Nichtsemantische sich einander am stärksten annähern. Die Metapher sei eine Überschreitung der begrenzten Sprache auf die gemeinsame Welterfahrung hin, indem das Assoziationsfeld, das sie aufruft, auf gemeinsamen Erfahrungen und Kodierungen basiert. Die Metapher ist somit auch kein ›wildes Denken‹, wohl aber ein nicht festgelegtes Denken, da völlig verschiedene Assoziationsspuren möglich sind, wenngleich – durch den Kontext bestimmt – einige dieser Spuren näherliegen als andere.

welt⁸² – ist, so ergibt sich auf dieser Ebene eine Durchmessung des Seins, die leibliche Welterfahrung, innere Bilder und Sprache miteinander verwebt und in komplexe Wechselverhältnisse setzt. Es ist ein kreatives und tastendes Denken, das die Dinge nicht direkt benennt, sondern sie in Relationen bringt, die sich sowohl der Verflochtenheit des Dunkels als auch der hell-fragmentarischen Vereinzelnung entziehen.⁸³ In diesem Sinne funktioniert das metaphorische Verfahren auch in Klougarts Text: Es schafft den Raum eines Zwischen zwischen Materialität und Sinn, Sein und Deutung, der die individuellen, beweglichen, flexiblen Sprach-Welt-Kombinationen ermöglicht, die Klougart anstrebt. So erscheint die Metapher für die Autorin auch als eine Form der Liebe, die das Fragmentarische auflöst, die die einzelnen Atome zu lebendigen, aber auch flüchtigen Sinngebilden zusammenfügt:

Og det at metaforen som kærligheden: forener det uforenelige, forbinder øjne, æbler, dine kinder, overfladen i et glas vand på terrassen, en rund hånd. At være henvist til et fortsat forsøg på at få adgang. [...] Blikkene, kærligheden og altid, som en forudsætning, tænker jeg: sproget. Vi forbinder steder og ting og tider, tegner linjer i den verden, vi er kastet af. Ligger her i gruset og taler med alt vores sprog. [...] Nogle sætninger, der gør os i stand til at fastholde bevægelserne, og som endda engang imellem tillader os at dele de her bevægelser med den anden. Et du. Og midt i arbejdet med at væve verden tyk af forbindelser, i sætninger og i berøringer, arbejdet med at se og skabe strukturer og mønstre i den urede seng verden er, her kan man måske faktisk lykkes med at finde et hjem. I det mindste få adgang. Det er så godt som umuligt at træde ind i verden uden at have trukket disse linjer op, åbnet verden, det tænker jeg. Den er spejlblank og glat, vi falder af den. Står udenfor.⁸⁴

82 Borg scheint hier diese Lebenswelt im Begriff des Gedankens zu fassen, was an Blumenberg anknüpft, der die Welt des Menschen als repräsentierte und mentale sieht, was aber die Einbindung über die sinnliche Erfahrung negiert. An dieser Stelle ist Borg aus meiner Sicht nicht ganz genau.

83 Hier könnten noch einmal explizit Verbindungen zwischen den Theorien Blumenbergs und Merleau-Pontys erwogen werden. Beide begegnen sich in ihrer Wissenschaftskritik und ihren Überlegungen zum Denken und der Aufwertung eines Denkens, das sich näher am Sein selbst bewegt und nicht in die Abstraktion und festgelegte Weltverhältnisse hinein flüchtet. Sie haben aber insofern einen anderen Ausgangspunkt, als Merleau-Ponty die Entstehung des Denkens aus der leiblichen Wahrnehmung erörtert, während Blumenberg von der anderen Seite kommt und sich mehr für die Kodierung und das Bedeutsamwerden dieser Wahrnehmung interessiert, also für den mental-intelligiblen Bereich, den Merleau-Ponty natürlich nicht ausblendet, der aber nicht sein Schwerpunkt ist.

84 KLOUGART: 2012, unpag.

[Und das, dass die Metapher wie die Liebe: das Unvereinbare vereint, Augen verbindet, Äpfel, deine Wangen, die Oberfläche von einem Glas Wasser auf der Terrasse, eine runde Hand. Auf einen fortgesetzten Versuch, Zugang zu bekommen, verwiesen zu sein. [...] Die Blicke, die Liebe und immer, als eine Voraussetzung, denke ich: die Sprache. Wir verbinden Orte und Dinge und Zeiten, zeichnen Linien in die Welt, von der wir ausgeworfen wurden. Liegen hier im Kies und reden mit all unserer Sprache. [...] Einige Sätze, die uns ermöglichen, die Bewegungen festzuhalten, und die ab und zu sogar zulassen, dass wir diese Bewegungen mit dem anderen teilen. Einem Du. Und mitten bei der Arbeit, die Welt dicht von Verbindungen zu weben, in Sätzen und in Berührungen, bei der Arbeit, Strukturen und Muster in dem ungemachten Bett, das die Welt ist, zu sehen und zu schaffen, da kann es einem vielleicht sogar glücken, ein Zuhause zu finden. Wenigstens Zugang zu bekommen. Es ist so gut wie unmöglich, in die Welt einzutreten, ohne diese Linien gezogen zu haben, die Welt geöffnet zu haben, das denke ich. Sie ist spiegelblank und glatt, wir fallen von ihr. Stehen außen.]

Die sprachlich-metaphorische Bewegung vollzieht sich hier als ein Prozess des Ver- bzw. Durchwebens, der die Erfahrung der bewussten Berührung und Verbindung schafft, die bei Klougart mit dem Atemholen assoziiert sind: mit einer Erleichterung, die sich sowohl aus der Aufhebung der Einsamkeit als auch der temporären Herauslösung aus dem physisch-vergänglichen Zusammenhang ergibt (52 f.). Sie schafft ein Bewusstsein und einen Sinngehalt, die sich auf den Lebenszusammenhang selbst beziehen. Damit ist es, wie es auch Donna Haraway vorschlägt, möglich, konkrete Situierungen und Verknüpfungen zu erfassen, zu beschreiben und zu kreieren und neue Bezüglichkeiten und neue Weltbilder zu denken. Diese zeichnen sich aus durch eine Verbundenheit und Lebendigkeit, die gleichwohl den eigenen Standpunkt im Weltgeflecht nicht aufgeben müssen. Eine solche Sprachpraxis, die auf Verbindung eher als auf Bestimmung und Beherrschung aus ist, könnte in der Tat dazu beitragen, die Weltbeziehungen der ›Menschen‹ zu transformieren. Sie verliert sich nicht in Abstraktionen, sondern verfährt phänomenologisch: im Zusammenspiel mit ›Natur‹phänomenen, Lebewesen und Dingen. Gerade dadurch kann sie auch Überraschungen und ein Staunen über die Rätselhaftigkeit des Lebens selbst hervorbringen, die es möglich machen, auch das menschliche Dasein in diesem neu zu sehen.⁸⁵

Zugleich ist an dieser Stelle jedoch zu überlegen, ob der aus der Rhetorik stammende Begriff der Metapher Klougarts poetischem Verfahren wirklich noch angemessen ist. So hält Rösing in ihrer Betrachtung von

⁸⁵ Vgl. dazu ausführlicher den Schlussteil dieser Arbeit.

Klougarts Texten am Begriff der Metapher fest, stellt aber richtig dar, dass die Bildspender jeweils ein Eigenleben gewinnen und sich von dem lösen, was sie beschreiben sollen. Immer wieder verliert sich der Text in die Bildlichkeit hinein, so dass Rösing von einem Übergewicht des Bildes spricht. Dies resultiert nicht nur in hochkomplexen Wechselverhältnissen zwischen Bildspender und Bildempfänger, die deren Identität auflöst, sondern auch in Verkettungen von Bildern, die, so führt Rösing überzeugend aus, in verschiedenen Texten auch verschiedene Bewegungsrichtungen haben können.⁸⁶ Es werden nicht einfach nur Bilder und Kodierungen übertragen, sondern vielmehr durch die sprachliche Bewegung Bilder vernetzt. Die Sprache gleitet gleichsam in diese Bilder hinein, zwischen ihnen hindurch und über sie hinweg: Sie ist selbst eine Bewegung, die neue Verknüpfungen schafft. Anders als Rösing gehe ich daher nicht davon aus, dass die Bilder ›davonfliegen‹.⁸⁷ Vielmehr sehe ich die Bilder als verbunden in einem hochkomplexen Geflecht, das bei näherer Betrachtung durchaus Sinnlinien offenbart, die aber flexibel und keinesfalls linear oder einfach zu entschlüsseln sind.⁸⁸ So ist Rösing darin zuzustimmen, dass der Text mit dem metaphorischen Verfahren versucht, eine Festschreibung des Seins zu vermeiden. Dies betont auch Klougart selbst:

Metaforens utroskab. Hele tiden skaber billedernes bevægelse nye forbindelser, vi er ikke i kontrol, vi er vidner til vores egen deltagelse i det løb, kroppen trækkes igennem. Ingenting helligt, noget hidtil tilsyneladende fremmed føres sammen og forbindes indefra. Sådan forbinder sproget hele tiden kar, men det uden at alting derved løber sammen og bliver bare ét. Metaforer og metonymier, kædernes, bevægelsesnes organiske måder. Måske er der netop her en mulighed for at tale om verden på en måde, der ikke ødelægger den.⁸⁹

86 Vgl. dazu RÖSING: 2014, 69 ff. und 80 f. Vgl. hierzu auch BECH-DANIELSEN: 2012, 8, die die Klougartschen Metaphern beschreibt als Ringe, welche sich auf dem Wasser ausbreiten. Sie gingen von einer konkreten Detailbeobachtung aus und erweitern sich von dort aus bis hin zu existenziellen Betrachtungen des Lebens.

87 Vgl. RÖSING: 2014, 71.

88 Wichtig ist hier durchaus auch, dass Text und textiles Gewebe den gleichen etymologischen Ursprung haben, das lateinische Wort ›texere‹ bedeutet weben. Dies wird an dieser Stelle ernst genommen, indem der Text selbst zum Gewebe wird. Vgl. dazu JANSSEN: 2000, 15. Allerdings ist dieses Gewebe mental und unterscheidet sich damit in seiner Qualität vom materiell-stofflichen Gewebe, das im ersten Teil skizziert wurde. Ich bezeichne es daher als ›Geflecht‹, was auch seiner Offenheit eher gerecht wird. Vgl. dazu weiter unten.

89 KLOUGART: 2012, unpag. Vgl. dazu auch RÖSING: 2014, 73 f. Sie sieht die Metapher als zerbrechliches Textil, das sich als Schleier über die Welt legt und diese sowohl ver-

[Die Untreue der Metapher. Die ganze Zeit schaffen die Bewegungen der Bilder neue Verbindungen, wir haben nicht die Kontrolle, wir sind Zeugen unserer eigenen Teilnahme an dem Lauf, durch den der Körper geschleift wird. Nichts Heiliges, etwas bisher scheinbar Fremdes wird zusammengeführt und von innen verbunden. So verbindet die Sprache die ganze Zeit Gefäße, aber das, ohne dass alle Dinge dabei zusammenlaufen und einfach eins werden. Metaphern und Metonymien, die organischen Arten der Ketten, der Bewegungen. Vielleicht gibt es gerade hier eine Möglichkeit, auf eine Weise über die Welt zu sprechen, die diese nicht zerstört.]

Eine metaphorisch-verknüpfende Sprache beinhaltet hier eine Lebendigkeit, die sich der bewussten Kontrolle durch Autorin wie Leserin gleichermaßen entzieht, weil sie selbst etwas Organisches sowie verschiedenste Assoziationen und Verbindungsmöglichkeiten aufruft:

En genkomst af noget, som et menneske man har set før, men ikke kan placere, en tanke man møder i en bog, noget man havde følt, men ikke i et sprog, der kunne holde på noget, sproget, når det er åbent, noget der kan gennemstrømmes, et sprog der ikke kan samle noget op. (290)

[Eine Wiederkehr von etwas, wie ein Mensch, den man schon einmal gesehen hat, den man aber nicht einordnen kann, ein Gedanke, dem man in einem Buch begegnet, etwas, das man gefühlt hat, aber nicht in einer Sprache, die etwas festhalten kann, die Sprache, wenn sie offen ist, etwas, das durchströmt werden kann, eine Sprache, die nichts aufsammeln kann.]⁹⁰

Die Sprache und das Erzählen werden damit vom Instrument, das der Weltbeherrschung und -bestimmung durch den ›Menschen‹ dient, zu offenen Konstrukten, in die das Leben selbst unter anderem in Form der leiblichen Erfahrung einzieht. Sie verlieren damit ihren Status der Abgrenzung und Souveränität: Im »ungemachten Bett der Welt«⁹¹ können sich weder der ›Mensch‹ selbst noch seine Sinngebungen und Erzählungen als dauerhafte oder wahre Konstrukte behaupten. Zugleich zeigt sich darin jedoch auch eine neue Lebensnähe, die auch zu neuen Formen des ›Nature writing‹ beitragen kann, was ich in den letzten Teilabschnitten dieses Kapitels noch weiter ausführen will.

Diese Lebensnähe hat entscheidende Konsequenzen für die Lektüre des Romans, was zunächst an zwei Beispielen vorgeführt und dann erläutert werden soll:

hüllt als auch klarer hervorbringt. Interessant ist, dass Rösing zu ihren Überlegungen auf der Metaebene durch Bilder von Klougart kommt bzw. diese mit Klougarts Bildern unterlegt, was erneut deren Komplexität unterstreicht.

90 Übersetzung von mir.

91 So lautet der Titel eines Artikels von Josefine Klougart, vgl. KLOUGART: 2012, unpag.

Huden trækker sig sammen omkring kroppen som kogt uld./Hun fryser, men sveder, sveden hagler af hende, kulden hagler af hende i en krystalregn./De ryster begge to af arrigskab, dirrer, hvad det skal til for, hvad laver vi her;/det var din idé, siger de på skift på forskellige måder og med deres raske kroppe. (79 f.)

[Die Haut zieht sich um den Körper zusammen wie gekochte Wolle./Sie friert, aber schwitzt, der Schweiß hagelt von ihr, die Kälte hagelt von ihr in einem Kristallregen./Sie zittern beide vor Gereiztheit, beben, was das hier eigentlich soll, was machen wir hier;/es war deine Idee, sagen sie abwechselnd auf verschiedene Weisen und mit ihren raschen Körpern.]

En bleggul pudset facade, gårdspladsens kolde stilhed, som et skoldet lagen, der er lagt til tørre over en bunke grene, tørret ind der hen over efteråret, ind i vinteren, et ansigt der fryser fast i et velvilligt udtryk, demonstrationernes, symbolernes kulde. (141)

[Eine bleichgelb geputzte Fassade, die kalte Stille des Hofplatzes, wie ein sonnenverbranntes Betttuch, das zum Trocknen über einen Haufen Zweige gelegt ist, dort über den Herbst eingetrocknet ist, bis zum Winter, ein Gesicht, das mit einem wohlwollenden Ausdruck festfriert, die Kälte der Demonstrationen, der Symbole.]

Jedes dieser Zitate ist auf den ersten Blick unscheinbar, eröffnet aber auf den zweiten Blick eine ganze Welt. Im ersten zeigt sich die Haut erneut als Gewebe, das sich hier wie einlaufende Wolle in einer zu heißen Wäsche zusammenzieht. Die Verknüpfung des mentalen Bildes mit dem körperlichen Erleben macht Erregung und Erschrecken, Leidenschaft und Wut für die Leser:innen spürbar. Zugleich wird in das Bild des schwitzenden Körpers das Frieren eingezogen, das durch den Hagel auf Unwetter und den Winter verweist, der im Roman vielfach mit Trennung, Schmerz und fehlender Verbindung assoziiert ist. Die eigentlich unsichtbare Kälte materialisiert sich im Bild des Kristallhagels, zu dem der Schweiß wird. Die Assoziation geht dann über zu einem Kristalleuchter, der zu klirren und zu zittern scheint, was die starke, aber leise Anspannung, die zwischen den Protagonisten herrscht, endgültig sichtbar werden lässt. Die Situation, in der sich das Paar befindet, zeigt sich damit als eine, die schwankt zwischen Leidenschaft und Verletzlichkeit, dem Wunsch nach Verbindung und Offenheit und zugleich dem Versuch des Rückzugs, einem Sich-schützen-Wollen – diese Situation ist ambivalent mit ihrer Gleichzeitigkeit von Nähe und Wärme. Die vielfältigen Überkreuzungen, Linien und Assoziationen, die in dieser Bildlichkeit zwischen Materialität, Empfindung, Symbolik und Deutung hin- und herlaufen, lassen das Erleben in einer Komplexität greifbar werden, das sich

gleichwohl nicht festschreiben lässt. Dies zeigt sich auch im zweiten Bild. Das eingetrocknete Laken steht hier für eine Erstarrung, für die fehlende Beweglichkeit, die im nassen Zustand noch vorhanden ist. Es wird damit zum Bild für das unzugängliche Gesicht, das zur Maske erstarrt, was im Roman mit den Prozessen der Trauer in Verbindung steht. So werden an anderer Stelle trauernde ›Menschen‹ mit eintrocknenden Früchten assoziiert, was ebenfalls die Erstarrung einer sonst beweglichen und saftigen Hautfläche nahelegt. Es geht somit um die Trauer, die sich in sich verschließt, die sich nicht mehr in den Fluss des Lebens hineinbegeben will und diesen negiert und die damit zum Verlust des eigenen Lebens führt. So wirkt das Laken über den Ästen auch wie eine Haut auf einem Scheiterhaufen, eine verblichene menschliche Hülle, was sich sowohl auf den Trauernden, als auch auf den Verstorbenen beziehen lässt. Konkret betrifft dies den Freund der Protagonistin, der sich nach dem Tod seines Vaters weder der dem Leben noch dem Leben der Protagonistin öffnen will. So spielt die oben beschriebene Szenerie mit der gelben Fassade auf dem Pfarrhof, auf dem unter einem Baum nach einer Seebestattung die Scherben der Urne seines Vaters begraben liegen, was sich wiederum nur in der Zusammenschau mit anderen, sehr verstreuten Textstellen herausfinden lässt. Bevor dieser Pfarrhof abgewickelt wird, möchte die Protagonistin diesen Ort noch einmal mit dem Freund besuchen, um ihm den Abschluss seines Trauerprozesses und damit einen Neubeginn des Lebens zu ermöglichen.⁹² Sichtbar wird in beiden Zitaten ein Verfahren, das die Sachverhalte nie direkt benennt und ausspricht. Das Geschehen lässt sich nur durch ein Zusammendenken der eigenen Assoziationen und Textstellen und als solches auch nur ansatzweise und mit viel Mühe und Aufwand erschließen.

Das Einbeziehen der leiblichen Ebene spielt dabei die zentrale Rolle. Nur über die ähnliche Körper- und Welterfahrung, die sich in der Regel mit der Berührung bestimmter Materialien und bestimmten Emotionen verbindet, werden die mentalen Zustände der Figuren für die Leserin:nen hier erahnbar.⁹³ Damit wird die leibliche Ebene erneut als zentrale Ebene des Seins und der Vermittlung von Weltwissen zwischen ›Menschen‹ ausgewiesen. Vor diesem Hintergrund erscheint auch plausibel, dass es –

⁹² Vgl. dazu weiter unten.

⁹³ So weist auch Rösing darauf hin, dass die Aufmerksamkeit für das sinnlich-konkrete Detail charakteristisch für Klougarts Prosa sei. Vgl. RÖSING: 2014, 69.

nicht nur bei Klougart – oft ›Natur‹bilder sind, die für die metaphorische Sprache verwendet werden:

Jeg taler om æbletræet, om nogle enkelte billeder, der ligesom bliver tabt på vores bevidstheds frosne overflade for herefter som glødende kul at brænde sig ind i vores krop. De bliver en del af vores krop, vores erindrende krop, de henvender sig til os indefra og ud. Marv og ben. [...] Billedet som mere end blot det synlige, billedet træder frem, smages og lugtes også, høres ikke mindst. Disse billeder forbinder alle, der har et sprog: de bliver vores mest grundlæggende erfaring af simpelthen betydning, af kærlighed.⁹⁴

[Ich rede vom Apfelbaum, von einigen einzelnen Bildern, die auf der gefrorenen Oberfläche unseres Bewusstseins verlorengehen, um sich dann wie glühende Kohlen in unseren Körper zu brennen. Sie werden ein Teil unseres Körpers, unseres erinnernden Körpers, sie wenden sich an uns von innen und außen. Mark und Bein. [...] Das Bild als mehr als nur das Sichtbare, das Bild tritt hervor, wird auch geschmeckt und gerochen, nicht weniger gehört. Diese Bilder verbinden alle, die eine Sprache haben: Sie werden unsere grundlegendsten Erfahrungen einfach von Bedeutung, von Liebe.]

Klougart geht hier offenbar davon aus, dass bestimmte Bilder sich gleichsam als Urbilder in die ›Menschen‹ einschreiben – wie die Berührung eines Apfelbaumes, die viele ›Menschen‹ der westlich-nördlichen Hemisphäre in ihrer Kindheit und damit einer prägenden Phase gemacht haben.⁹⁵ Auf diese Erfahrungen kann eine ›Sprache des Seins‹, eine Sprache, die die ›Menschen‹ nicht nur mental, sondern auch körperlich-existenziell zu verbinden sucht, Bezug nehmen. Zugleich werden hier jedoch auch die Schwierigkeiten solcher Bilder deutlich: Nicht alle ›Menschen‹ haben, wie auch Poschmann zeigte, Erfahrungen mit Apfelbäumen gemacht. Weiterhin ist zu vermuten, dass sich das Bild des Apfelbaumes in einem Text nicht in den sinnlichen Konnotationen erschöpft, möglicherweise gar nicht in diesen heraufbeschworen werden kann, sondern andere Verständnisebenen, wie die kulturell-symbolische, aber auch individuelle Bedeutungen, hinzugezogen werden. Gerade in einem hochkomplexen Text- und Sinnewebe mit vielfältigen Bezügen und Assoziationsmöglichkeiten, wie ihn Klougart schreibt, wird der Verständigungsprozess damit kompliziert und prekär. Es ist denkbar, dass die Leser:innen in den Bildern des Textes auch einfach verlorengehen oder von eigenen

94 KLOUGART: 2012, unpag.

95 Damit entziehen sich diese ganz grundlegenden Bilder auch der stetigen Neudeutung und Neuerzählung, denen Erinnerungen normalerweise ausgesetzt sind. Bezeichnenderweise sieht Klougart diese Bilder an den Körper gebunden, als ›glühende Kohle‹, die sich in den Körper einbrennt. Vgl. hierzu ausführlich ebd.

Sinngewebungen absehen, wie es Solbakken favorisiert. Damit stellt sich die Frage, wie zugänglich die Bilder des Textes tatsächlich sind, inwiefern sie tatsächlich Seinserfahrungen vermitteln können und gemeinsame Sinnwelten schaffen.⁹⁶ Es ist die Frage danach, wie Berührung mit diesem spezifischen Text, sein Verstehen, möglich ist.⁹⁷ Vor diesem Hintergrund ist noch einmal ausführlicher auf die Rezeption des Textes einzugehen, was zugleich die hermeneutische Lesart, die ich im letzten Teilabschnitt vornehme, einleiten und begründen soll.

Klougart sieht, so macht sie in einem Interview deutlich, die Literatur als Ort des Austauschs darüber, wie Menschen die Welt sehen und ihr Sinn verleihen, welche Bilder sie kreieren.⁹⁸ Ein Text ermögliche den Leser:innen einen anderen Blick auf die Welt, den diese sich temporär zu eigen machen und auch nach der Lektüre mitnehmen. Diese Ausführung legt nahe, dass der Roman trotz seiner schweren Zugänglichkeit durchaus an Kommunikation mit seinen Lesern und an der Vermittlung von Erfahrungen interessiert ist. So zeigt er an einer Stelle deutlich auf, wie es ist, wenn Bilder hermetisch und unzugänglich erscheinen:

Vi leder efter en forklaring i billedet. En forklaring i simpel forstand, en kugle, der støder ind i den næste./Vi finder det ikke./Tankerne gør øjnene hjemløse, øjnene begynder at vandre. Først i billedet, tilbage i tanken, ind i billedet igen, for der gives ingen muligheder for at forsvinde fra billedet ud i abstraktionerne, ikke her./

Man leder uden for billedet, men alligevel i det, der kan ses. Man forsøger sig med at udvide rummet med tanken, et endnu større billede. At tænke ved at se ting for sig./Vi finder hende, vi har sat et mærke, der hvor vi slap hende, bare ikke på stedet, ved stolen, men på hendes krop./[...] Hun ser ud på haven./Vi ser med hende haven, gennem dobbeltdøren. [...] /Vi vender blikket mod hende igen, ser hendes øjne for at vurdere, om vi så det samme som hun så./

96 Vgl. dazu auch »Man har forskellige måder at mærke noget på, ligesom blomster er forskellige, alt efter om de tilhører en syg, en død eller en have.« (315) [Man hat verschiedene Arten, sich etwas zu merken, wie auch Blumen verschieden sind, je nachdem, ob sie einem Kranken, einem Toten oder einem Garten zugehörig sind.] Übersetzung von mir. Dies lässt sich hier sowohl auf Prozesse der sinnlichen Wahrnehmung als auch auf kulturelle Kodierungen beziehen, die den Dingen in einer jeweils konkreten Situation Bedeutung verleihen. Vgl. dazu auch die Überlegungen Klougarts in ihrem Essay »Fra juni husker jeg syrenerne« (KLOUGART: 2013b) sowie in einem Interview, in dem sie bemerkt, dass dies auch eine Einsamkeit des Menschen bedingt, die in der Erkenntnis liegt, dass die Wirklichkeit des einen nie auch die des anderen ist. Vgl. BECH-DANIELSEN: 2012.

97 Vgl. dazu SOLBAKKEN: 2015, 55 ff. und 89 ff.

98 Vgl. dazu auch KLOUGART: 2014, 14.

Hendes udtryk er koncentreret. Hun ser langt, det er en særlig koncentration, der får os til at tænke, at det ikke kan være haven, hun kigger på. Hendes udtryk ligner det udtryk, man får, når man ser ud over havet./[...] Hendes ene øje./

[...] Billedet af hendes øje bliver gradvist tydeligere, klarere./Det er, som om billedet bløder havet op. Og bag det ligger billedet af haven./Vi ser de tre billeder i ét billede, skiftevist tager det ene over, det andet./Haven er forsvindende./Haven der forsvinder./Hendes øje fylder nu hele billedet, det er alt det, man ser, hendes ene øje. En sort pupil, en grønmeleret irisring [...]./Man forstår: hun ser ud over havet./Man forstår: haven er havet. Døren er ikke bare en dør til haven, det er en dør til havet, begge dele eksisterer samtidig. Havet, bølger./[...] Man ser haven, men så er det havet, man ser./Lyden er den af havet./Skiftet har sket umærkeligt, lyden af haven er blevet til lyden af havet, umærkeligt, hen over nogle minutter ændrer lyden sig, og det bliver igen til lyden af haven. Træerne. Vinden i birketræerne og aspetræerne. Lyden af lys og vind gennem løv. Gennem højt græs, en græsplæne der ikke er blevet slået en hel sommer og et helt forår. Det er den bevægelse, der bærer skiftet i lyden, fra haven til havet, træerne, der er lyden af begge dele altid. Så: bunken af hyben. (252 ff.)

[Wir suchen in dem Bild nach einer Erklärung. Einer Erklärung im einfachen Sinne, eine Kugel, die an die nächste stößt./Wir finden es nicht./Die Gedanken machen die Augen heimatlos, die Augen beginnen zu wandern. Erst im Bild, dann zurück in die Gedanken, wieder ins Bild, denn es gibt keine Möglichkeit, aus dem Bild in die Abstraktion zu verschwinden, nicht hier./

Man sucht außerhalb des Bildes, aber trotzdem in dem, was zu sehen ist. Man versucht, den Raum mit dem Gedanken auszuweiten, ein noch größeres Bild. Zu denken, indem man Dinge für sich sieht./Wir finden sie, wir haben eine Markierung gesetzt, da, wo wir sie losgelassen haben, nicht einfach an dem Ort, auf dem Stuhl, sondern auf ihrem Körper. [...] Sie sieht hinaus auf den Garten./Wir sehen den Garten mit ihr, durch die Doppeltür. [...] /Wir wenden den Blick wieder ihr zu, sehen ihre Augen, um zu bewerten, ob wir das gleiche sahen, das sie sah./Ihr Ausdruck ist konzentriert. Sie schaut weit, es ist eine besondere Konzentration, die uns dazu bringt, zu denken, dass es nicht der Garten sein kann, auf den sie schaut. Ihr Ausdruck ähnelt dem Ausdruck, den man bekommt, wenn man hinaus über das Meer schaut./[...] /Ihr eines Auge./

[...] Das Bild von ihrem Auge wird stufenweise deutlicher, klarer./Es ist, als ob das Bild das Meer aufweicht. Und dahinter liegt das Bild des Gartens./Wir sehen die drei Bilder in einem Bild, abwechselnd übernimmt das eine, das andere./Der Garten ist verschwindend./Der Garten, der verschwindet./Ihr Auge füllt nun das ganze Bild, es ist alles, das man sieht, ihr eines Auge. Eine schwarze Pupille, ein grünmeliertes Irisring [...]./Man versteht: Sie sieht hinaus über das Meer./Man versteht: der Garten ist das Meer. Die Tür ist nicht nur eine Tür zum Garten, sie ist eine Tür zum Meer, beide existieren gleichzeitig. Das Meer, Wellen./[...] Man sieht den Garten, aber dann ist es das Meer, das man sieht./Der Laut ist der des Meeres./Der Wechsel ist unmerklich geschehen, der Laut des Gartens ist zum Laut des Meeres geworden, unmerklich, innerhalb von einigen Minuten ändert sich der Laut, und es wird wieder der Laut des Gartens. Die Bäume. Der Wind in den Birken und Espen. Der Laut

von Licht und Wind in Laub. Durch hohes Gras, eine Rasenfläche, die einen ganzen Sommer und einen ganzen Frühling lang nicht geschnitten wurde. Es ist die Bewegung, die den Wechsel der Laute trägt, vom Garten zum Meer, zu den Bäumen, da ist immer der Laut von beiden. Dann: ein Haufen von Hagebutten.]

Zunächst öffnen sich an dieser Stelle keine Sinn- und Verknüpfungslinien, die in das Bild hinein- und damit zu der Figur hinführen, es findet keine Identifikation statt. Vielmehr kann die Figur, die zudem anonym bleibt, hier nur oberflächlich markiert werden, um sie überhaupt wiederzufinden. Das Bild wird in der Folge gleichsam gedanklich durchmessen, es wird versucht, seine Begrenzungen in verschiedene Richtungen zu überwinden, es zu transzendieren. Dabei scheint sich die Erzählstimme einerseits an das Sichtbare zu halten, zugleich gewinnen die eigenen Imaginationen und Vorstellungen im Versuch, sich in die Figur einzufühlen, immer mehr Raum. Diese Imaginationen und Vorstellungen erscheinen zwar nicht völlig abgehoben – sie orientieren sich an der Wirklichkeit, die die Figur vermutlich sieht –, werden jedoch zugleich zur eigenen poetischen und abstrakten Interpretation. Diese kann nicht wirklich in das Bild eindringen – die Figur selbst und ihre Gedanken bleiben ungreifbar, die Bedeutung der Situation lässt sich nicht erschließen. Es zeigt sich, dass hier tatsächlich die Reflexionsprozesse im Sinne eines Widerspiegels im Vordergrund stehen, nicht ein Verstehen, das selbst in der Situation war oder ist und sie sich zu eigen machen kann. Es offenbart sich ein Schillern, eine Bewegung zwischen Bild und Gedanken, Figur und Welt, Betrachter und Figur sowie zwischen den Bildschichten, die sich übereinanderzulegen und zu verdrängen scheinen, aber nicht miteinander verwoben bzw. einfach aufeinander bezogen werden können. Auch die Sprache bleibt oberflächlich, wenn der Wechsel zwischen den beiden Bildern, Garten und Meer, im Dänischen »haven« und »havet« als bloßer Effekt derselben, als Lautwechsel ausgestellt wird. Die Sprache bleibt dadurch zwar beweglich, führt aber nicht mehr in die Tiefe, sondern ist vielmehr ein Vehikel, ein Umschlagpunkt, an dem sich mit sehr geringen Verschiebungen verschiedene Bedeutungen verankern können.⁹⁹ Der Text

⁹⁹ Das Verhältnis von Bild- und Tonspur scheint im Text mehrmals auf, vgl. hierzu u.a. 8, 65 f., 85 f., 257 f. Ebenso scheint die Figur des Rauschens von Bedeutung zu sein, das hier auf der Lautebene ist, sich an anderer Stelle aber auch auf der Bildebene findet. Vgl. dazu 266. Auch die Bilder von Meer und Garten wären im Zusammenhang mit anderen Textstellen noch eingehender zu untersuchen.

wird damit deutlich zum Reflexionsraum, zum Spiegelraum und Konstrukt, das nicht mehr auf ein Sein hin durchlässig wird, das sich nicht mehr dunkel verwebt, sondern vielmehr hell und kalt funkelt wie ein Kristall und eine Härte und Abgeschlossenheit deutlich macht. Die Folge ist eine Art Spiegelkabinett, in dem das Ich keine wirklichen Verknüpfungen und Anbindungen im Außerhalb findet und auf sich selbst zurückgeworfen bleibt:

Man kan ikke altid se, hvad der er i et andet menneskes øjne, det kan meget let bare være en genspejling af en selv, man ser; alle blanke flader kan være det; en selv og på den måde et sandt helvede. At se sig selv hele tiden, få sig selv tilbage, ens egne forestillinger og fantasier. (290)

[Man kann nicht immer sehen, was in den Augen eines anderen Menschen ist, es kann schnell einfach eine Widerspiegelung von einem selbst sein, die man sieht; alle glänzenden Flächen können das sein; man selbst und auf diese Weise eine wahre Hölle. Sich selbst die ganze Zeit zu sehen, sich selbst zurückzubekommen, seine eigenen Vorstellungen und Fantasien.]

Die jeweiligen (Welt)bilder von Figur, Erzählstimme und Leserin stehen als verschiedene und letztlich unverbundene nebeneinander, es ergibt sich kein Verständnis, kein Sinn.

Gerade dass dieses Bild so opak und fremd erscheint und die Möglichkeit des Nichtverstehens so deutlich vorführt, macht jedoch sichtbar, dass der Text selbst an vielen Stellen anders funktioniert und funktionieren will. So erscheint in einem Interview Klougarts das Bild auch als eine Art ›lebendiges Ding‹, das weitergereicht werden und der Verständigung dienen kann:

Billedet skal eksistere og være bro mellem mennesker, en forbindelse, noget der rækkes frem og deles. Det kan det kun, hvis det får lov at eksistere i al sin kompleksitet, i sin egen betydningsfuldhed, der altid undsiger sig fastholdelse i et andet sprog end dets eget, virkelighedens sprog. Former der vokser indefra, muslingeskaller, øjenlåg, forbindelser der opstår bag om ryggen på intellektet. Billederne må for alt i verden altid forblive betydningsfulde, ikke som symboler på noget andet, men i sig selv. [...] Sproget trækker linjer gennem verden som kærligheden trækker livet og tiden gennem os.¹⁰⁰

[Das Bild soll existieren und eine Brücke zwischen Menschen sein, eine Verbindung, etwas das hingehalten und geteilt wird. Das kann es nur, wenn es die Erlaubnis bekommt, in all seiner Komplexität zu existieren, in seiner eigenen Bedeutungsfülle, die sich immer der Befestigung in einer anderen Sprache als seiner eigenen verwehrt, der Sprache der Wirklichkeit. Formen, die von innen wachsen, Muschelschalen, Augenlider, die Verbindungen, die hinter dem Rü-

100 KLOUGART: 2012, unpag.

cken des Intellekts entstehen. Die Bilder müssen für alles in der Welt immer bedeutungsvoll bleiben, nicht als Symbole für etwas anderes, sondern in sich selbst. [...] Die Sprache zieht Linien durch die Welt wie die Liebe das Leben und die Zeit durch uns zieht.]

Sichtbar wird hier eine Eigendynamik und Komplexität innerhalb des Bildes insofern, als dieses keine klaren und eindeutigen Bezüglichkeiten herstellt, wie es etwa beim Symbol der Fall ist.¹⁰¹ Es lässt sich nicht einfach entziffern und verweist eben dadurch auf die Vielfalt der subjektiven Lebens- und Weltbezüge. Dadurch erfordert es eine andere Art des Lesens und der Lektüre, die sich analog zum oben beschriebenen Prozess des ordnenden Schreibens vollzieht:

Is, der skruer sig i stykker i bugten, den rytme naturen har, set fra et andet sted foregår alting i et mønster,/der er en rytme neden under alt det små,/alt det horrible, de små hår under brynet som man piller ud, over et helt liv,/for øjne er afstanden ikke afgørende, som for det forstyrrede menneske, for mig, der altid er/forstyrret af detaljerne og årstiderne. Kompositionen og rytmen i alting er den samme i det mindste og det største,/afstand gør mønsteret tydeligere. (17)

[Eis, das sich in Stücken in der Bucht anstaut, der Rhythmus, den die Natur hat, von einem anderen Ort aus gesehen, geht alles immer in einem Muster vor sich,/da ist ein Rhythmus unter all dem Kleinen,/all dem Schrecklichen, den kleinen Haaren unter der Braue, die man ein ganzes Leben lang auszupft,/für die Augen ist der Abstand nicht entscheidend wie für den verwirrten Menschen, für mich, die immer von Details und Jahreszeiten verwirrt ist. Die Komposition und der Rhythmus in allem sind die gleichen in dem Kleinsten und dem Größten,/der Abstand macht das Muster deutlicher.]

Deutlich wird hier, dass es – wie beim Schreiben selbst – durchaus darum geht, Muster und Ordnungen zu erfassen, die allerdings auf einen zugrundeliegenden Rhythmus, einen tieferen und unfassbaren Zusammenhang, bezogen bleiben, der die einzelnen Fragmente gleichsam trägt und in einen lebendigen Fluss bringt. Entsprechend müssen die einzelnen Bildfragmente des Textes von den Leser:innen zusammengefügt und in ein eigenes Bild gebracht werden. Den Hintergrund bildet dabei die *eigene* Lebenserfahrung, die mentale, aber auch die leiblich-sinnliche. Es ist der *eigene* ›Lebensstrom‹, der hier eine Einfühlung möglich macht und den Fragmenten damit ein Fließen verleiht, ihre Fremdheit aufricht und

¹⁰¹ Das Symbol sieht Klougart dementsprechend auch als Gewaltakt, da hier versucht wird, die Bilder, die eigentlich unübersetzbar sein sollen, festzulegen. Vgl. dazu ebd. Symbole wie der Baum oder das Meer werden daher im Text neu gedacht und in komplexe Strukturen der Bedeutung eingebunden, vgl. dazu ausführlicher den letzten Teil dieses Kapitels.

ein bloß verständnisloses Sehen durchbricht – der also innerhalb der ›Kurzschlüsse‹ einen eigenen ›Schaltkreis‹, neue Energieflüsse und neue Sichtweisen auf das Sein schafft. Klougarts Text beabsichtigt keine Offenheit im Sinne von Enthüllungen, klaren Deutungen und eines sichtbaren Handlungsstrangs, der eine einfache, aber distanzierte Teilhabe am Leben eines anderen ermöglichen würde.¹⁰² Eine gewohnte Leseweise des Romans, die durchaus auch Aspekte des Voyeurismus und der Neugier beinhaltet, wird obsolet und unterbrochen. Stattdessen bieten die poetischen Bilder und Fragmente eine andere Art von Offenheit: Lücken und Zwischenräume, in die die Leser:innen die eigenen Sinnlinien einziehen können und müssen. Sie werden gezwungen, sich selbst in den Text hineinzuvermitteln, um dessen ›Inhalt‹ zu formulieren. Dies hat Konsequenzen für die literaturwissenschaftliche Analyse, sofern diese den Text nicht nur abstrakt theoretisch als Funktionsgefüge, sondern auch hermeneutisch erörtern will. Ein hermeneutischer Prozess beruht, dies macht Klougart deutlich, stets auf individueller Verknüpfung und Berührung, auf Einfühlung und subjektivem Erleben, sowohl was die Welt und das Sein an sich, als auch den Text als Seinsraum im Kleinen betrifft. Damit entsteht jedoch eine Gefahr der Veräußerung und eine große Verletzlichkeit des wissenschaftlichen Subjekts.¹⁰³ Indem die Thematiken des Textes und das eigene Leben und Empfinden wesentlich stärker aufeinandertreffen, als wenn die Lesart sich vor allem der rationalen Ebene verdankt, entsteht eine Intensität, die nicht immer einfach auszuhalten ist. Die Deutungen spiegeln möglicherweise stark das Persönliche wider, und es wird sich zeigen, inwieweit sie anderen Leser:innen als nachvollziehbar oder völlig abgehoben erscheinen.¹⁰⁴ Nicht zuletzt werden eigene Lebensgeschichten möglicherweise erahnbar in einem Zusammenhang, in dem diese lieber verschwiegen werden wollen. Die Bezeichnung als »existent-

¹⁰² Dies zeigt sich z.B. im vierten Teil des Buches, in dem es offenbar um einen Streit zwischen den beiden Protagonisten geht. Hier lassen sich anhand einzelner Bildindizien durchaus Gründe und Handlungsverläufe vermuten. Diese sind aber zugleich vage und wären so komplex und langwierig zu beschreiben, dass sie hier nicht weiter ausgeführt werden können, auch wenn diese Spurensuche ein sehr spannender und wichtiger Teil der Arbeit mit dem Text war. Ein Teil davon wird im Zusammenhang mit den ›Naturmotiven‹ im letzten Abschnitt dieses Kapitels erörtert.

¹⁰³ Auch Solbakken bemerkt hier, dass die Aktivität der Leser:innen genau wie die des Textes zwischen Sinnlichkeit, Gedanke und Nachdenken wechseln müsse (SOLBAKKEN: 2015, 93).

¹⁰⁴ Vgl. ebd., 101.

zieller Thriller«¹⁰⁵, die Klougart selbst für ihren Roman anbringt, erscheint somit in mehrfacher Hinsicht als treffend. Es geht in ihrem Schreiben darum, grundlegende Seinserfahrungen zu vermitteln und zu erkunden, die einerseits allen ›Menschen‹ gemeinsam sind, also eine anthropologische Konstante bilden, die zugleich jedoch so individuell *er-lebt* werden, dass sich dafür keine allgemeine Sprache oder repräsentative Formen finden lassen. Der Text verbindet die Qualitäten des Kristalls – der immer wieder neuen Reflexionen, die sich nicht wirklich fassen lassen, hervorbringt – mit jenen des Gewebes – der lebendigen Verknüpfung, dem individuellen (leiblichen) Betroffensein, das Berührung zu schaffen versucht. Der Prozess der Vermittlung wird damit selbst spannend: Im Hinblick darauf, ob die Verständigungen gelingen, ob die Leser:innen sich entsprechend auf den Text einlassen und welche Be-Deutungen sie in der offenen Auseinandersetzung mit ihm hervorbringen. Diese können sich selbst nur als subjektiv-temporäre, niemals als wissenschaftlich-objektive etablieren – der Versuch, den Text erfassen und ›beherrschen‹ zu wollen, erscheint von Beginn an als obsolet.¹⁰⁶

Deutlich wurde in diesem Abschnitt, dass sich die Bildung von Bewusstsein und Sinn für Klougart stets innerhalb von dialektischen Austauschprozessen vollziehen: Das menschliche Bewusstsein steht seinem Gegenstand, sei dies der Lebenszusammenhang selbst oder ein Textzusammenhang, nicht beherrschend und souverän gegenüber. Als lebendiges und schöpferisches Bewusstsein, das die Seins- und Sinnmöglichkeiten des ›Menschen‹ verwirklicht, geht es vielmehr aus der, auch leiblich-sinnlichen, Auseinandersetzung mit dem Gegenstand hervor. Zentrale Überlegungen der Aufklärung, die der mentalen Welt des ›Menschen‹ eine Besonderheit zuschreiben, werden dabei einerseits aufgegriffen: So hält der Text am abstrahierenden Vermögen von ›Menschen‹ und ihrer mentalen Weltbildung als Besonderheit fest, die unter anderem der Erinnerungs- und Reflexionsfähigkeit entspringt. Andererseits wird der ›Mensch‹ neu konstituiert, nämlich als (leibliches) Berührungs- und Beziehungswesen, das als lebendiges stets eine Prozesshaftigkeit auszeichnet – im physischen und im mentalen Bereich, die zudem beide miteinander interagie-

105 Vgl. dazu das Interview mit Schütt-Jensen (SCHÜTT-JENSEN: 2013, 23).

106 Insofern entstand auch nach der Arbeit mit diesem Text, obwohl diese sehr viel umfassender war als jene mit den anderen hier untersuchten Texten, das Gefühl, damit noch lange nicht fertig zu sein.

ren. Dies hat auch Konsequenzen für die Konzeptionen von Sprache und das Erzählen von Welt und (menschlichem) Sein, die nicht mehr als souverän und abgehoben erscheinen können, sondern sich vielmehr den (individuellen) Lebensprozessen öffnen müssen.¹⁰⁷ Beleuchten lässt sich dies insbesondere anhand der ›Natur‹bilder, die, wie bereits angedeutet, als besondere Bindeglieder zwischen Sein und Bewusstsein erscheinen. Der letzte Abschnitt wird das, mit dem thematischen Fokus auf dem Umgang mit der Vergänglichkeit, eingehender aufzeigen.

6.3. ›Natur‹motive als Lebensbilder

6.3.1. Baum

Als sehr zentrales ›Natur‹bild erscheint im Text das Motiv des Baumes, das gleich zu Beginn des Romans auftaucht:

Hun åbner øjnene og ser himlen igennem trækronen./Han står på båden, ser asken lægge sig som en film over havet./Havet der har lagt sig, havet der er roligt nu vinden har lagt sig./Asken ligger i overfladen og bevæges af havets bevægelser, en beroligende hånd, en hinde over alt det strømmende./Lidt som hud man har brændt alvorligt./Man kan ikke længere se himlen spejlet i havet;/himlen der ikke længere spejler sig i havet, havet der ikke længere spejler sig i hans øjne,/aske der lægger sig over øjne, øjenlåg over havene;/og hende, som hun ligger her under træet,/ser himlen marmoreret af grene. (II)

[Sie öffnet die Augen und sieht den Himmel durch die Baumkrone./Er steht auf dem Boot, sieht die Asche, die sich wie ein Film auf das Meer legt./Das Meer, das sich gelegt hat, das Meer, das ruhig ist, nun, da der Wind sich gelegt hat./Die Asche liegt auf der Oberfläche und wird von den Bewegungen des Meeres bewegt, eine beruhigende Hand, eine Haut über all dem Strömenden./Ein bisschen wie Haut, die man ernsthaft verbrannt hat./Man kann den Himmel nicht mehr im Meer gespiegelt sehen;/der Himmel, der sich nicht mehr im Meer spiegelt, das Meer, das sich nicht mehr in seinen Augen spiegelt./Asche, die sich auf Augen legt, Augenlider über Meeren;/und sie, wie sie hier unter dem Baum liegt,/den Himmel marmoriert von Ästen sieht.]

An dieser Stelle werden zwei Bilder miteinander verschränkt, jenes der Asche, die sich über die Meeresoberfläche legt und jenes der Baumkrone, durch die die Protagonistin in den Himmel blickt. Beide lassen sich auf den Umgang mit dem Tod beziehen. Im Zentrum steht hierbei die Trauer des Mannes um seinen verstorbenen Vater, dessen Asche ins Meer gestreut wurde, während die Scherben der Urne unter dem Baum eines Pfarr-

¹⁰⁷ Hier zeigt sich erneut eine große Nähe zu den Konzeptionen von Rosi Braidotti, vgl. dazu ausführlich LINKE: 2021.

gartens vergraben wurden (311). Auffällig ist zunächst die Beschreibung der Asche, die sich als Schicht über das Wasser legt und als beruhigende Hand oder (verbrannte) Haut erscheint. Sie ist der letzte Moment der Präsenz des verlorenen ›Menschen‹, in dem eine Form und die Reste der materiellen Existenz noch einmal wahrnehmbar sind, bevor sie sich im allgemeinen Fließen verlieren. Zugleich steht die Asche jedoch für eine Trübung, indem sie die Reflexionsprozesse zwischen Himmel und Meer unterbricht und sich über die Augen des Mannes legt. Symbolisch lässt sich damit das Vergrabensein in der eigenen Trauer assoziieren, aber auch ein Fokussiertsein auf die irdisch-materiellen Prozesse, die der Mann als Zusammenhang des Kampfes und Verlustes erlebt (208). Die Augen der Frau richten sich hingegen auf den Baum als Ort der Erinnerung und der Trauer, den sie mit ihrem Freund noch einmal besuchen möchte (311). Durch die Äste hindurch ist der Blick auf den Himmel möglich, auch wenn diese ihn gleichsam mit einem schwarzen Muster zeichnen und dadurch als ›brüchigen‹ zeigen. Damit zeigt sich an dieser Stelle, wie auch in der Tatsache, dass der Pfarrhof abgewickelt werden soll, weil er sich nicht mehr rechnet, deutlich die Abkehr von religiösen Konzepten. Statt dieser Konzepte wird der Baum zum Ort einer neuen ›Metaphysik‹, der in besonderer Weise die Transformationsprozesse des Lebens selbst verkörpert und für den ›Menschen‹ greifbar werden lässt:

Det sted, hvor skårene fra urnen blev gravet ned, sådan ved foden af det træ, ligner en katedral./De blege stammer der bliver mørke mod en lys himmel./Solen, der kommer ind på en mærkelig brudt måde, sabelkasselys, sværdene som skarpe stråler af lys, gennemborer den levende krop, som igen og igen overlever. Lysets *karakter*./Lys som det falder ind gennem ruder højt oppe i tårne./[...] Jeg kan virkelig godt lide det sted, hele idéen om at blive spredt ud over havet og få urnen gravet ned i en naturlig katedral er smuk. (148)

[Der Ort, an dem die Scherben von der Urne begraben wurden, am Fuß des Baumes, ähnelt einer Kathedrale./Die bleichen Stämme, die dunkel gegen einen hellen Himmel werden./Die Sonne, die auf eine merkwürdig gebrochene Weise hineinkommt, Säbelkistenlicht, die Schwerter als scharfe Strahlen von Licht, durchbohren den lebenden Körper, der wieder und wieder überlebt. Der *Charakter* des Lichts./Licht, wie es durch die Fensterscheiben hoch oben in Türmen fällt./[...] Ich kann den Ort wirklich gut leiden, die ganze Idee davon, über dem Meer verstreut zu werden und die Urne in einer natürlichen Kathedrale begraben zu bekommen, ist schön.]

De besøger igen det sted, hvor skårene efter hans fars urne blev sat ned. Ved foden af træet. Der er lidt diskussion hvert år, om hvilket træ der egentlig er tale om. Hun ved, at det på en måde er fredet nu, hun er glad for det, at hun fik det gjort, trods alt. Gjorde *noget*./Så mange gange fletter man sine hænder til

en skål for at give en hestesko til nogen eller bare for at beskytte en./Der er ingen præmier at komme tilbage efter. Sådan er det med foråret, at der er så og så meget af det. Resten er sådan her: man snubler. Og så er det vinter, eller så er det bare efterår, som om det ikke var galt nok./Modståndslost forandrer du dig dag ud og dag ind./Stendiget her bag præstegården, alle frugttræerne, hvis rodnet må være så gammelt og vidt forgrenet, at kirsebærtræerne, kirsebærrene vokser på de døde./Alting er bare en passage. En ny organisering af stof./På en måde er sådan et rodnet et blik, der peger både frem og tilbage. (311 f.)

[Sie besuchen wieder den Ort, an dem die Scherben der Urne seines Vaters beigesetzt wurden. Am Fuß des Baumes. Es gibt jedes Jahr ein wenig Diskussion darüber, von welchem Baum eigentlich die Rede ist. Sie weiß, dass es jetzt auf eine Art geschützt ist, sie ist froh darüber, dass sie es hinbekommen hat, trotz allem. *Etwas* getan hat./So oft flicht man seine Hände zu einer Schale, um jemandem eine Räuberleiter zu geben oder ihn nur zu beschützen./Da gibt es keine Prämien zurückzuholen. So ist es mit dem Frühling, dass es so und so viel davon gibt. Der Rest ist so: Man strauchelt. Und dann ist es Winter oder nur Herbst, als ob es nicht schlimm genug wäre./Widerstandslos veränderst du dich tagein und tagaus./Die Steinmauer hier hinter dem Pfarrgarten, alle Obstbäume, deren Wurzelnetz so alt und weit verzweigt sein muss, dass die Kirschen, die Kirschen auf den Toten wachsen./Alles ist nur ein Durchgang. Eine neue Organisation von Materie./Auf eine Weise ist so ein Wurzelnetz ein Blick, der sowohl nach vorn als auch rückwärts zeigt.]

In den Zitaten deutet sich ein Art Auferstehung an, die aber nicht mehr als himmlische Entrückung gedacht wird, sondern sich im ›Natur‹kreislauf selbst vollzieht. Im ersten Zitat trifft das Licht als lebensspendende Instanz den Körper, im zweiten zeigt sich eine neue Formgebung aus dem dunklen, materiellen Lebenszusammenhang heraus. Die Bäume sind dabei mit allen Stadien des Lebens verbunden: Mit ihren Wurzeln reichen sie in das lebendige Gewebe des Untergrunds, in dem die Dekonstruktion der Körper stattfindet, aus dem aber auch neues Leben hervorgeht. Die Krone öffnet sich in den Himmel hinein, was hier eine geist- und lichtvolle Bewusstseinswelt symbolisieren könnte, die jedoch ihrerseits an das Irdische gebunden bleibt. So werden Wurzelnetz und Äste analog inszeniert: »Træernes kroner suger næring fra himlen, er rødder, også det; og rødderne bliver kroner i jordhimen, ormene er insekter der.« (249) [Die Kronen der Bäume ziehen Nahrung aus dem Himmel, sie sind Wurzeln, auch das; und die Wurzeln werden Kronen im Erdhimmel, die Würmer sind dort die Insekten.]¹⁰⁸ Aufgegriffen wird damit auch das Motiv des Baums als Symbol für den Kosmos. So galt beispielsweise die Weltenesche Yggdrasil

¹⁰⁸ Übersetzung von mir.

als Mittelpunkt des Weltganzen, da sie Himmel und Erde verbindet.¹⁰⁹ Zugleich reicht der Baum konkret durch die Zeit hindurch, indem er die ›Schichten‹ einer Landschaft miteinander verbindet:

Træet er ældre end resten af verden./En lyd, der bliver slået tilbage til os fra tiden, hvor man opdyrkede skråningen./Taler derfra. Et oliventræ. (49)

[Der Baum ist älter als der Rest der Welt./Ein Geräusch, das zu uns zurück geschlagen wird, aus der Zeit, in der man den Abhang bestellte./Redet von dort. Ein Olivenbaum.]

Sowohl als Symbol wie auch als konkretes Phänomen übersteigt der Baum damit die begrenzte Perspektive des ›Menschen‹. Er wird zum Mittler zu einem größeren Ganzen indem er für die Prozesse und Passagen des Lebens steht, die sich zwischen Form und Dekonstruktion, Bewusstsein und physischer Vergänglichkeit vollziehen. Die Äste selbst verweisen dabei auf den Wechsel zwischen Licht und Schatten und die temporären Konstellationen, die materiellen Formen, die jeweils nur kurzzeitig in feste Strukturen hineinfinden:

Altings rytme, ikke som en logisk struktur, men som en sonet eller et træ eller en symfoni;/simpelthen dét, at noget finder sit rette sted. (18)

[Der Rhythmus aller Dinge, nicht als eine logische Struktur, sondern wie ein Sonett oder ein Baum oder eine Symphonie;/einfach das, dass etwas seinen richtigen Ort findet.]

Hier zeigt sich erneut die umfassende Beweglichkeit und Dynamik der Weltprozesse, aber zugleich, dass sich darin konkrete Verknüpfungen schaffen lassen.

So fungiert der konkrete Baum auch als Ort der Erinnerung und wahrt dabei eine Nähe zum ›Menschen‹, indem er selbst gefällt und damit der Vergänglichkeit anheimgegeben werden kann. Dies verweist erneut darauf, dass Erinnerung und Liebe im Roman als Phänomene an vergängliche Individuen gebunden werden und somit irgendwann im ›Natur‹kreislauf auf- und darin untergehen. Im Roman wird der Baum daher auch zum Spiegel für die menschliche Verletzlichkeit, als das weibliche Ich über ihr Eingreifen in die Geschichte des Mannes nachdenkt:

Jeg tænker på, om du vil se det som den gave, jeg har tænkt det som. Eller om du måske vil se det som mit forsøg på at skrive mig ind i en historie, der ikke er min. Kradse i barken. (291)

¹⁰⁹ Vgl. dazu MOENNIGHOFF: 2012, 41 f.

[Ich denke darüber nach, ob du es als das Geschenk sehen wirst, als das ich es gedacht habe. Oder ob du es vielleicht als meinen Versuch sehen wirst, mich in eine Geschichte einzuschreiben, die nicht meine ist. In die Rinde zu ritzen.]

Die Rinde erscheint hier als Äquivalent zur schützenden Haut und zum Abgeschlossenensein, dessen Aufbrechen auch als schmerzhaftes Kratzen an einer Wunde gesehen werden kann, die der andere lieber verschlossen hält. Zugleich liegt aber in diesem Aufbrechen der Dunkelheit auch die Möglichkeit der Verarbeitung des Geschehens, indem der eigene Schmerz ausgedrückt und damit ein Transformationsprozess angestoßen wird. Immer wieder versucht das weibliche Ich daher, sich der Trauer des Freundes zu nähern:

Hvem, siger du, hvem savner du./Jeg er kommet ind under egetræet til dig. Det er mørkere og koldere her. Der løber tårer ned over dine kinder. En måde at blive ved med at tænke på det, der var, så der ikke er plads til at bevæge sig med livet ind i morgen eller bare i dag. Jeg tager mig selv i at se op i kronen, lægge hovedet tilbage og åbne øjnene. (307)

[Wen, sagst du, wen vermisst du./Ich bin zu dir unter die Eiche gekommen. Es ist dunkler und kälter hier. Tränen laufen deine Wangen hinab. Eine Art, weiter an das zu denken, das war, so dass kein Platz ist, sich mit dem Leben ins Morgen oder nur in den Tag zu bewegen. Ich ertappe mich selbst dabei, in die Krone zu sehen, den Kopf zurückzulegen und die Augen zu öffnen.]

Diese Szene steht bezeichnenderweise an einer Stelle im Roman, an der das Ich selbst einen Verlust erlitten hat.¹¹⁰ Erst hier wird der Baum als Ort der Erinnerung für das Ich teil- und verstehbar. Zugleich bleiben die beiden Charaktere verschieden: Während der Freund in seiner Trauer verharrt, richtet sich der Blick des Ich nach oben und in die Zukunft, auf neue Horizonte, die die irdische Perspektive zumindest versuchsweise übersteigen, auf das Leben und eine neue Hoffnung hin. Dass beide ein unterschiedliches Verhältnis zu Bäumen haben, zeigt sich auch bei einem Spaziergang um einen See. Während der Mann um umgestürzte Bäume herumgeht, klettert die Frau hinüber, was vor dem nun skizzierten Hintergrund für einen intensiveren Prozess der Auseinandersetzung mit dem Sterben spricht. Der Baum wird damit zum Ort der Reflexion über die Prozesse des Lebens und erscheint auch als Baum der Erkenntnis: Wie in der biblischen Geschichte eröffnet er dem ›Menschen‹ eine neue Dimen-

¹¹⁰ Der Text macht deutlich, dass es auch bei dem Versuch der Annäherung an die Trauer des anderen immer eigene Geschichten sind, die entstehen. Aus diesem Grund fragt sich die Protagonistin selbstkritisch nach dem Motiv für diese Annäherung, die möglicherweise auch eine Grenzüberschreitung ist. Vgl. dazu 291 f.

sion des Bewusstseins, in diesem Falle für die Vergänglichkeit und die Prozesshaftigkeit, die das Leben kennzeichnet. Zugleich konfrontiert ihn dieses Bewusstsein mit der Schwere und Begrenzung des (individuellen) irdischen Lebens.^{III} Analog dazu schließt der Baum als ›Natur‹phänomen in Klougarts Text tradierte Assoziationen zu diesem Motiv, die sich auf das Kosmische beziehen, und die Geschichte der individuellen Erkenntnis der Vergänglichkeit des Lebens und die individuellen Gefühle der Trauer zusammen. Das überzeitliche, metaphysisch konnotierte Motiv und die phänomenologisch-leibliche Erscheinung in einem konkreten Lebenszusammenhang erhellen sich wechselseitig und werden auf eine gegenwärtige und konkrete menschliche Geschichte hin durchsichtig und lesbar. Eine bewusste Präsenz in einem lebendigen und fließenden Lebenszusammenhang zeigt sich damit als neue ›Metaphysik‹, die die ideellen Konzeptionen der christlichen Religion ablöst. Sie ist auf die Materialität und die Gegebenheiten konzentriert, ohne sich jedoch darin zu verlieren und in eine Sinn- und Bewusstlosigkeit abzugleiten.

Eine solche Sichtbarmachung durch eine dialektische ›Sprache im Zwischen‹ zeigt sich auch im Zusammenhang mit der Familiengeschichte der Protagonistin, die im Roman ebenfalls durchschimmert:

Sommerlyset trækker farverne ud af verden./Grønt og blå. Sådan må det være./
Hækken er sort under bugen, og birketræernes blade er lysende grønne, duvende i vinden, når der er vind; trætte grønne dråber, når der ingen vind er./
Hænger i klaser fra grenene, de tynde arme./Birketræerne./Birketræerne, der vandrer, ligesom mærket af noget./Mærket af noget som: krig. Løfter om død./
Var det så slemt, at du troede, du skulle dø./Så slemt at man bare ønsker at dø.
(213)

[Das Sommerlicht zieht die Farben aus der Welt./Grün und blau. So muss es sein./Die Hecke ist schwarz unter dem Bauch und die Blätter der Birken sind leuchtend grün, im Wind dümpelnd, wenn Wind da ist; müde grüne Tropfen, wenn kein Wind da ist./Hängen in Trauben von den Zweigen, die dünnen Arme./Birke./Birke, die wandern, wie von etwas markiert./Markiert von etwas wie: Krieg. Versprechen von Tod./War es so schlimm, dass du dachtest, du müsstest sterben./So schlimm, dass man sich einfach wünscht, zu sterben.]

Wie an einigen anderen Stellen des Romans taucht hier, zunächst fast unbemerkt, in einzelnen Passagen eine neue Textspur auf, die sich nach und nach verdichtet. Dabei geht es um die Beziehung der Protagonistin

^{III} Ich beziehe mich hier auf den Baum der Erkenntnis, dessen Frucht dem ›Menschen‹ einerseits die Selbstreflexion schenkt, was aber zugleich den Verstoß aus dem Paradies zur Folge hat. Vgl. dazu SÖLLE: 2001, 107 ff.

zu einem Du, vermutlich dem Großvater, dessen Alkoholsucht als Verletzung und Trauma erscheint, das die Familie der Protagonistin vielfältig prägt.¹¹² Sie erscheint als eine Erblast, als eine Dunkelheit, von der sich das Ich zu befreien versucht.¹¹³ Das Bild der Birken fungiert in diesem Zusammenhang als Schlüssel, der Verstehen ermöglicht, ohne dass Dinge direkt ausgesprochen werden müssen. Durch die Personifizierung erscheinen die Birken als menschliche Gestalten, wobei sich die Eigenschaften des Baumes auf diese übertragen lassen. So könnte die typische Schwarzweiß-Zeichnung der Birken, in der das Schwarze meist wie rissig und aufgeplatzt wirkt, für Wunden stehen, für die Verletzungen eines ›Menschen‹, die nicht mehr heilen können. Die Birke erscheint wesentlich schwächer als die Eiche, die als Erinnerungsort in Zusammenhang mit der Familiengeschichte des Mannes steht. Sie bezieht sich hier auf das ambivalente Bild des Großvaters, der vermutlich geliebt wird, aber auch seine dunklen Seiten hat. Als Ursache dieser Verletzungen wird der Krieg eingeschrieben. So erscheinen im Umfeld des obigen Zitates, verstreut im Text, Hinweise auf Frankreich, Russland und die USA – die Alliierten des Zweiten Weltkriegs (193, 194, 197). Ebenso wird im Anschluss an das hier zitierte Bild ein Strand in der Normandie erwähnt:

Det næste billede er et billede fra Normandiet, kysten der. Ingen mennesker, bare en uforstyrret strand. Bølger. Ikke andet end bølger og lyden af bølger. Lyden af haven og havet. (214)

[Das nächste Bild ist ein Bild von der Normandie, der Küste dort. Keine Menschen, nur ein ungestörter Strand. Wellen. Nichts anderes als Wellen und das Geräusch von Wellen. Das Geräusch des Gartens und des Meeres.]

Der scheinbar leere Strand ruft durch den Hinweis auf die Normandie sofort ein anderes Bild auf, das ebenfalls eine Schwarzweiß-Zeichnung prägt. Eines, das in dieser literarischen Landschaft nicht sichtbar ist, aber wie eine verborgene Schicht in ihr liegt – die Landung der Alliierten, Soldaten, die sich aus dem Wasser an den Strand hieven, fotografiert von Robert Capa. Diese Bilder¹¹⁴ spricht der Text nirgends direkt an, die Asso-

¹¹² So zeigt sich an einer Stelle die Hilflosigkeit eines Kindes gegenüber einem sich ebenfalls hilflos erklärenden Erwachsenen (210). An mehreren Stellen wird die Alkoholsucht als Familienkrankheit erwähnt, an der aktuell auch der Cousin der Erzählerin zugrundegeht. Ebenso scheint der Vater unter der Alkoholsucht seines Vaters zu leiden.

¹¹³ Vgl. hierzu eine sehr drastische Szene (212).

¹¹⁴ Das erste Bild von Robert Capa ist abrufbar unter: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/bildergalerie-geschichte-der-kriegsfotografie-1.341769-6> [21.6.2019]. Das Bild »Lan-

ziationen der Leser:innen füllen hier eine Leerstelle. Der Text selbst verknüpft jedoch kurz darauf das Bild der Birken mit jenem von Soldaten, die vom Krieg gezeichnet sind, körperlich und seelisch, und ihr altes Leben nicht mehr wiederfinden:

Sådan går træerne i en spredt vifte fra haven, nu fra havet; som soldater i land, ind over stranden, langsomt ind mod huset, som kom de fra havet, med tang om anklerne, alger i håret, rurer under sålerne og op ad læggene, enkelte muslinger i tang mellem lårene./Som solen./Tilbage til en lejer, der skal vise sig at være væk. Skyttet væk. Her er ingenting, hvad blev der af .../Og som svar et par sko, eller måske bare en enlig sko. Forladt foran et hus, der er skyllet væk. Snørebåndene tæret væk./Han bøjede sig ned og samlede et stykke rav op, slog det forsigtigt mod fortænderne og holdt det op i lyset./Kom tættere på, sagde han. Se, sagde han. Og mens træerne trak sig i land, gennemlyste alting med deres hvide bark, blikke som kegler af lys./Vi ser ind i kvindens blanke øjne, men i stedet for at se os selv, ser vi bare manden. (217)

[So gehen die Bäume in einem gespreizten Fächer aus dem Garten, nun aus dem Meer; wie Soldaten an Land, hinein über den Strand, langsam hin zum Haus, als kämen sie vom Meer, mit Tang um die Knöchel, Algen im Haar, Seepocken unter den Sohlen und die Waden hinauf, einzelne Muscheln in Tang zwischen den Oberschenkeln./Wie die Sonne./Zurück zu einem Mieter, von dem sich zeigen wird, dass er weg ist. Weggespült. Hier ist nichts, das davon blieb .../Und als Antwort ein Paar Schuhe, oder vielleicht nur ein einzelner Schuh. Verlassen vor einem Haus, das weggespült wurde. Die Schnürsenkel zerfressen./Er bückte sich und sammelte ein Stück Bernstein auf, schlug es vorsichtig an die Schneidezähne und hielt es hoch ins Licht./Komm näher, sagte er. Schau, sagte er. Und während die Bäume sich ins Land zogen, alles mit ihrer weißen Rinde durchleuchteten, Blicke wie Kegel von Licht. Wir sehen in die glänzenden Augen der Frau, aber anstatt uns selbst zu sehen, sehen wir nur den Mann.]

Die Soldaten sind nach der existenziellen Erfahrung des Krieges fortan einem Dunkel und einer Zerbrechlichkeit ausgesetzt, einer Existenz am Rande zwischen Leben und Tod, was vermutlich auch auf den Großvater zutrifft. Es erscheint dabei nicht wichtig, auf welcher Seite er eigentlich stand, vielmehr ist der Krieg an sich eine tiefe Verletzung des ›Menschen‹, die sich in Form ihrer Folgen auf die Familie überträgt. Die menschliche Kultur erscheint hier wie weggespült und der menschliche Sinn, auch jener der Gemeinschaft, in Frage gestellt. Dem Bild der Birken, die vom Strand aus ins Land ziehen, wird als zweites Bild jenes des Bernsteins zur

dung der Alliierten in der Normandie (Utah Beach)« von Conseil Régional de Basse-Normandie/National Archives USA [Public domain] ist abrufbar unter: <https://chronik.net.de/extra/zeitgeschichte/1944-landung-von-us-truppen-in-der-normandie-aachen-faellt-an-die-alliierten/> [21.6.2019].

Seite gestellt, der aufgefunden und ins Licht gehalten wird. Dies speist einen Moment der Hoffnung in das dunkle Bild ein, einen Moment der Verbindung, der Schönheit und der möglichen Nähe und Liebe. Der Bernstein ist im Roman mit einer Lichtqualität verknüpft, die erinnernd bewahren will:

Hun drejer hovedet, det er svært i lyset, som om lyset fylder rummet som en sej transparent gelé, der gør det svært at bevæge sig. Puden har aftryk af hans hoved. [...] Aftryk af menneskekroppen er på en måde mere menneskelig, end menneskers kroppe er det. De rummer kroppen som negativ, men også noget andet. En helt grundlæggende stemthed, menneskets toneart, der klinger i aftrykket. (137 f.)

[Sie dreht den Kopf, es ist schwer im Licht, als ob das Licht den Raum füllt wie ein zähes transparentes Gelee, das es schwer macht, sich zu bewegen. Das Kissen hat Abdrücke von seinem Kopf. [...] Abdrücke von Menschenkörpern sind auf eine Weise menschlicher, als die Körper der Menschen es sind. Sie fassen den Körper als Negativ, aber auch etwas anderes. Eine ganz grundlegende Gestimmtheit, die Tonart des Menschen, die im Abdruck klingt.]

Der Körper scheint in diesem weichen Licht regelrecht eingeschlossen zu sein, was wiederum an zwei weitere Stellen des Textes erinnert: »Fluerne i vindueskarmen bliver mere og mere ravagtige i skæret.« (35) [Die Fliegen im Fensterrahmen werden mehr und mehr bernsteinartig im Schimmer.] Die Fliege ruft hier das Bild des Fossils auf, sie erinnert an einen Körper, der in einem warmen, vielleicht auch liebevollen Licht, eingeschlossen ist, gleichwohl jedoch als dunkle Figur darin enthalten bleibt. Dies verbindet sich mit einer Männerfigur, die der Text als alkoholkrank ausweist: »Jeg fik det her billede af dig, og ravstykket, at det ligesom var ravstykket, der har samlet dig op. På stranden.« (216) [Ich hatte dieses Bild von dir, und das Stück Bernstein, dass es gleichsam das Stück Bernstein war, das dich aufgesammelt hat. Am Strand.] Das Bild wird offenbar als gute Erinnerung bewahrt, die dem ambivalenten Bild der Birken gegenübersteht. Es verweist dabei auch auf die vergehende Zeit, die diese Perspektive ermöglicht: So ist der Bernstein als Baumharz mit dem Motiv des Baumes als Erinnerungsort verknüpft, hat allerdings sowohl zeitlich als auch räumlich eine Distanz zur konkreten Gestalt des Baumes, was eine versöhnlichere Perspektive denkbar macht. Die Erinnerung kann aber offenbar nicht vereindeutigt werden, sondern bleibt in ihrer Ambivalenz zwischen dem realen Erleben, symbolisiert durch die Birke, und einer gewünschten Verklärung, dem Sehen in einem sanfteren Licht, bestehen. Auch in Bezug auf die Protagonistin erscheint der Baum somit als Ort der Auseinan-

dersetzung mit dem schmerzhaften ›Verlust‹ einer Vaterfigur, mit der eigenen Geschichte und dem Versuch, sich in neue und lichtere Bilder hinein von dieser zu lösen. Dabei erscheint das Bild der Birke weniger traditionell besetzt und eröffnet keine übergreifende Perspektive auf die menschliche Existenz, sondern vielmehr eine individuelle, historisch-konkrete, die die Protagonistin nur aus dem eigenen Erleben heraus, und gerade nicht aus der Außensicht als Fremde, in dieser Weise erzählen kann. In beiden Geschichten wird jedoch deutlich, dass das Individuum eingebunden ist in übergreifende Lebensprozesse und -systeme, in Zusammenhänge, die es übersteigen, mit denen es sich aber individuell auseinandersetzen muss, um ein eigenes Leben zu gewinnen, die es aber auch zeichnen und verletzen.

Zugleich deutet sich im letzten Teil des Romans in Bezug auf beide Geschichten, die der Frau und jene des Mannes, eine Art ›Erlösung‹ an. Das Motiv des Baumes wird noch einmal aufgegriffen im Zusammenhang mit der Frage danach, was von einem menschlichen Leben bleibt:

Birkens farver. Det her næsten violette i overgangen mellem det sorte og det hvide. Som de farver marven har./Børnene lægger nogle døde smådyr i et kar med brintoverilte, mus og et egern, en skovdue./Da de kommer tilbage ugen efter, er det blevet forår, jakkerne står åbne. En dag fortæller jeg dig, at jeg sover dårligt. De her dage. Ben og kranier har samme bleghvide farve som himlen. Du nikker, hælder brintoverilten fra benene. Da du har stillet flasken med brintoverilte fra dig, foreslår du, at vi tager en kop kaffe./Jeg nikker./Lyden af skeletterne i plastikbakken./Lidt efter lidt overgiver jeg mig, på samme måde som vinteren./Nu er det så april./Det er svært at sætte en finger på, hvad det er, der holder mig vågen. Der er forskellige forestillinger. Interesser. Om natten holder min krop regnskab, skriver noget på sengetøjet med usynlig skrift. Jeg har fornemmelsen, at du kan finde på at være væk en morgen. Du har hørt på mine drømme længe, og helt ærligt, hvad ville være mere trættende./Stille stille gamle sang. (322)

[Die Farben der Birken. Dieses beinahe Violette im Übergang zwischen dem Schwarzen und dem Weißen. Wie die Farben, die das Knochenmark hat./Die Kinder legen einige tote Kleintiere in ein Gefäß mit Wasserstoffperoxyd, Mäuse und Eichhörnchen, eine Ringeltaube./Als sie in der Woche danach wiederkommen, ist es Frühling geworden, die Jacken stehen offen. An einem Tag erzähle ich dir, dass ich schlecht schlafe. In diesen Tagen. Die Knochen und die Schädel haben die gleiche bleichweiße Farbe wie der Himmel. Du nickst, gießt das Wasserstoffperoxyd von den Knochen. Als du die Flasche mit dem Wasserstoffperoxyd weggestellt hast, schlägst du vor, dass wir eine Tasse Kaffee trinken./Ich nicke./Das Geräusch der Skelette in der Plastiktüte./Nach und nach übergebe ich mich, auf die gleiche Art wie der Winter./Nun ist es also April. Es ist schwierig, den Finger darauf zu legen, was es ist, das mich wachhält. Es gibt verschiedene Vorstellungen. Interessen. In der Nacht führt mein Körper Buch,

schreibt mit unsichtbarer Schrift etwas auf das Bettzeug. Ich habe den Eindruck, dass du darauf kommen könntest, eines Morgens weg zu sein. Du hast meinen Träumen lange zugehört, und ganz ehrlich, was wäre ermüdender./ Stilles stilles altes Lied.]

An dieser Stelle löst sich etwas auf, die scharfen Kontraste der Birke werden in das schattige Violett, das hier für die Trauer, das Unbewusste, aber auch die Passion stehen könnte, überführt. Wichtig ist hierbei die Kommunikation zwischen den Protagonisten, die zugleich mit einem Loslassen und einer Hingabe verknüpft wird. Dabei werden die Unterschiede zwischen den beiden Protagonisten noch einmal deutlich. So erscheint der Umgang des Du praktisch und handfest. Er ist bezogen auf das Materielle und Sichtbare, das sich in Form der Knochen, die allerdings jeglicher Umhüllung und Lebendigkeit beraubt sind, bewahren lässt. Das Ich scheint hingegen stärker verbunden mit dem Untergründigen und Unbewussten, das es in Form von Träumen heimsucht und dem Wunsch, diese verstehen zu wollen. Es steht nicht für einen Prozess des Bleichens, sondern versucht vielmehr, das eigene Dunkel zu durchweben, sich dieses zu eigen zu machen. An dieser Stelle scheint eine Art Versöhnung stattzufinden, indem es gelungen ist, die jeweilige Trauer dem anderen mit-zuteilen, aber auch die Verschiedenheit im Trauerprozess zu akzeptieren. Beider Geschichten haben ihren Ort in der Erzählung gefunden und vielleicht ermöglicht gerade dies, weiter zu gehen, was der Bezug zu den Jahreszeiten und zum Frühling nahelegt. Beide Charaktere gehen dabei auch mit der Frage nach der Sinnhaftigkeit der Trauer verschieden um:

Du var sikker på, at det hele ville give mening for os *på et tidspunkt*. En idé om, at man skal igennem forskellige faser for at nå frem. Men skove fungerer ikke nødvendigvis sådan. De hører op uden varsel, man står og vipper på kanten. En følelse af at være hæftet til verden ved hælen bare; pludselige lysninger; luft./Åndedrættet der giver slip som et blad senere hen på efteråret. Det moderne, der slipper./[...] Frøstandene der åbner sig i solen./Noget der brister inden i dig, en ro der åbner sig og er mørk indvendig./[...] Lyden af frøstandene, der åbner sig i solen./Lyden af en ung birk, der står alene nede i hegnet uden historie, eller uden en historie vi kender./Det næsten violette i overgangene, dagene der åbnede sig og var mørke og fugtige indeni./Det muliges kunst, eller, som du siger, det menneskelige vilkår./At give slip på varmen i bevægelserne, noget mørkt og fugtigt, der åbner sig, smælder./Det komiske i sorgen./Har du allerede givet op./Over nogle meget korte intervaller føler jeg mig mere *sammen* end *alene*. (324f.)

[Du warst sicher, dass das Ganze zu *einem Zeitpunkt* für uns Sinn ergeben würde. Eine Idee davon, dass man durch verschiedene Phasen muss, um voranzukommen. Aber Wälder funktionieren nicht notwendigerweise so. Sie hören

ohne Vorwarnung auf, man steht und schwankt auf dem Rand. Ein Gefühl, nur mit der Ferse an die Welt geheftet zu sein, plötzliche Lichtungen; Luft./ Der Atem, der fällt wie ein Blatt im späteren Herbst. Das Reife, das fällt./[...] Fruchtstände, die sich in der Sonne öffnen./Etwas, das in dir birst, eine Ruhe, die sich öffnet und innen dunkel ist./[...] Das Geräusch der Fruchtstände, die sich in der Sonne öffnen./Das Geräusch einer jungen Birke, die alleine unten im Gehölz steht, ohne Geschichte, oder ohne eine Geschichte, die wir kennen./Das beinahe Violette in den Übergängen, die Tage, die sich öffneten und innen dunkel und feucht waren./Die Kunst des Möglichen oder, wie du sagst, die menschliche Bedingung./Die Wärme in den Bewegungen loszulassen, etwas Dunkles und Feuchtes, das sich öffnet, flattert./Das Komische an der Trauer./Hast du schon aufgegeben./Über einige sehr kurze Intervalle fühle ich mich mehr *beisammen* als *allein*.]

Der Protagonist erhofft sich diesen Sinn als eine Art Offenbarung, in der sich die Dinge so zusammenfügen, dass eine bisher verborgene Ordnung sichtbar wird. Der weibliche Part scheint demgegenüber auf der Prozesshaftigkeit des Lebens zu beharren, auf einem abrupten und unkontrollierbaren Wechsel von Schatten und Licht, dem Verlust, aus dem jedoch wiederum neue Lebensmöglichkeiten hervorgehen. So scheint das Dunkel an dieser Stelle zu weichen und aufzubrechen und eine neue Geschichte zu beginnen, die sich mit der jungen und noch nicht mit Assoziationen konnotierten Birke verknüpft. Erahnbar wird hier eine neue Lebendigkeit, symbolisiert durch das Feuchte, auf das ich im nächsten Abschnitt zurückkomme. Diese Lebendigkeit ergibt sich jedoch gerade in der Akzeptanz, die das innere Dunkel annimmt und es öffnet, statt es zu verdrängen und verschlossen zu halten. Es muss, so zeigt sich hier, auf individuelle Art in die eigene Lebenserzählung integriert werden und mitgeteilt werden. Dies bestätigt die Überlegungen im ersten Teil dieses Abschnitts, die die verschlossene Trauer als ›Sackgasse‹ sehen, ebenso wie jene Überlegungen zum Ausdruck des Schmerzes, der das gemeinsame Menschliche, das sich über den untergründigen ›Natur‹zusammenhang erhebt, erst hervorbringt.¹¹⁵ Das Violett, das mit der Dämmerung in Verbindung steht, verweist hier in beide Richtungen – auf die Nacht und die Trauer, aber auch auf einen neuen Tagesbeginn. Die Trauer wird ausgewiesen als notwendige Passage, die das menschliche Ich und Bewusstsein herausfordert, durch die es aber auch mit dem umfassenden Prozess des Lebens, der aus Dekonstruktion *und* Neubeginn besteht, verbunden bleibt.

¹¹⁵ Auch Donna Haraway nennt die Trauer als wichtigen Aspekt und »die Fähigkeit zu trauern als eine notwendige Voraussetzung für die Kultivierung von Responsabilität« (HARAWAY: 2018, 58.).

Die Bäume sind mit diesem Prozess, der sich mit dem Blick ins Dunkel und mit der Aussicht und Hoffnung auf eine hellere Zukunft gleichermaßen verknüpft, in besonderer Weise assoziiert. Dies zeigt sowohl der Blick durch die Äste in die Baumkrone als auch die Hoffnung auf eine plötzliche ›Lichtung‹ im Wald. Zu denken ist hier möglicherweise auch an das Motiv der Waldeinsamkeit der Romantik, in der der Mensch mit sich selbst und dem eigenen Leben in existenzieller Weise in Berührung kommt.¹¹⁶ Dieses wird allerdings insofern umgedeutet, als es hier gerade keine metaphysische Unendlichkeit oder ein geistig-seelischer Zusammenhang ist, der die ›Natur‹ verzaubert. Vielmehr wird das menschliche Leben und Bewusstsein als eines sichtbar, das sich der Auseinandersetzung mit dem Sterben und dem Tod nicht entziehen und die eigene Endlichkeit weder transzendieren noch überblenden kann. Neues Leben ergibt sich dabei nur durch die die Öffnung auf den Lebensprozess selbst und damit in der Akzeptanz einer fundamentalen Verletzlichkeit.

Es wird deutlich, dass die Baumbilder, die Klougart inszeniert, weit über eine eindeutige und ›traditionelle‹ Motivik und Symbolik hinausgehen. Sichtbar wird vielmehr eine neue Art des Schreibens mit und über ›Natur‹phänomene, die tradierte Assoziationen mit phänomenologisch-leiblichen Wahrnehmungsweisen und persönlichen Lebensgeschichten verwebt. Darin zeigt sich eine Annäherung und eine Fremdheit zugleich: Einerseits wird das ›Natur‹phänomen nicht mehr festgeschrieben, es scheint in seiner materiellen Widerständigkeit und Fremdheit durchaus auf. Zugleich wird es jedoch in ein menschliches Sinnkonstrukt eingebunden, das sich nicht mehr einer abstrakten Kulturwelt, sondern einem individuellen Erleben verdankt. Literarische ›Natur‹schilderungen zeigen sich damit in neuer Weise als Lebensbilder. Sie ergeben sich aus dem konkreten Da-Sein und Lebensvollzug in einem größeren Zusammenhang, in den ›Menschen‹ eingebunden bleiben, erlauben damit aber zugleich neue und differenziertere Rückschlüsse auf das (individuelle) menschliche Sein und Er-Leben desselben. Klougarts Schreiben etabliert damit keine abstrakten Bilder mehr, vielmehr weist es deutlich in Richtung eines neuen ›Nature writing‹, das ein Verhältnis zwischen ›Mensch‹ und ›Natur‹ und ›Geist‹ und ›Materie‹ nicht mehr als hierarchisches festschreibt, sondern als vielfältiges und wechselhaftes inszeniert.

¹¹⁶ Vgl. dazu ausführlich KLIMEK: 2012, 100 ff.

6.3.2. Meer

Ein zweites wichtiges ›Natur‹bild, das der Text erkundet, ist das Meer. Klougart greift auch hier tradierte Konnotationen auf, die den Strand als liminalen Ort zeigen, an dem die menschliche Geschichte in Gefahr gerät. Als Motiv symbolisiert dieser Ort den Übergang zwischen den kulturellen, stabilen Ordnungen, die das gesicherte Land ermöglicht, und der Wildheit und dem Chaos des Meeres, das diese zunichtemacht. Dies zeigte sich bereits in Bezug auf die Soldaten, die nach den existenziellen Erlebnissen im Krieg nicht mehr wirklich ans Land und in dessen Formen zurückfinden und ebenso im Kapitel zu Merete Pryds Helle.¹¹⁷ Das Haus der Protagonistin, das am Meer liegt, wird daher ebenfalls als prekärer Ort dargestellt:

Huset ved havet er hendes. Det er noget, hun ejer. Det ser ud, som om det er kommet ind på land fra et sted ude fra havet, trukket op på land som noget vragods, der ligger og buldrer i brændingen, det kritiske punkt, hvor bølgenes højde næsten er den samme som vanddybden og bølgerne knækker i kammen, bryder og bryder og bryder./Hun forbinder bølger med forskellige ting: Virginia Woolf, død, sommer, ensomhed, erobring. Hun tænker, at det er den mest patetiske liste, hun kan forestille sig, og hun tænker at de må være sådan. Dedikationer, gravskrifter. (289)

[Das Haus am Meer ist ihres. Es ist etwas, das sie besitzt. Es sieht aus, als wäre es von einem Ort draußen auf dem Meer an Land gekommen, an Land gezogen wie Strandgut, das in der Brandung tost, der kritische Punkt, an dem die Höhe der Wellen beinahe die gleiche ist wie die Wassertiefe und die Wellen im Kamm zerbersten, brechen und brechen und brechen./Sie verbindet Wellen mit verschiedenen Dingen: Virginia Woolf, Tod, Sommer, Einsamkeit, Eroberung. Sie denkt, dass es die pathetischste Liste ist, die sie sich vorstellen kann, und sie denkt, dass es so sein muss. Widmungen, Grabinschriften.]

Zwar wird das Haus hier als Eigentum behauptet, zugleich erscheint es aber als angespült und dem Spiel der Brandung ausgesetzt, die den immer wieder stattfindenden Zusammenbruch der Form inszeniert.¹¹⁸ Aufmerksamkeit erregt auch das Phänomen der Welle, die symbolisch für die Wechselhaftigkeit des Lebens steht.¹¹⁹ Im Roman zeigt sie sich als Schraffur, die in die fließende Weite des Meeres nur temporär eingeschrieben wird:

¹¹⁷ Vgl. dazu ausführlich LINKE: 2018, 39.

¹¹⁸ Tatsächlich ist es im Roman auch immer wieder von dieser Überschwemmung bedroht.

¹¹⁹ Vgl. dazu GUTIÉRREZ DE WIENKEN: 2012.

Bølgerne skraverer havet, som menneskene skraverer landskabet og kroppene.// Havet synes at være uendeligt./Et skraveringsarbejde, der er uendeligt./Arbejdets rytme, der minder os om tilstande, nogle andre tider, erindringen om noget, der er gentaget mange gange, som man husker en årstid eller en måde at være til på. (254)

[Die Wellen schraffieren das Meer, wie die Menschen die Landschaft und die Körper schraffieren.//Das Meer scheint unendlich zu sein./Eine Schraffierungsarbeit, die unendlich ist./Der Rhythmus der Arbeit, der uns an Zustände erinnert, einige andere Zeiten, die Erinnerung an etwas, das viele Male wiederholt worden ist, wie man eine Jahreszeit oder eine Art zu existieren erinnert.]

Die vergängliche Welle, die sich nur kurz zeigt und wieder untergeht, wird hier mit den Bearbeitungen und Formgebungen der ›Menschen‹ verknüpft. Dadurch werden die ›Menschen‹ als ein Oberflächenphänomen inszeniert, sie verrichten eine Sisypnosarbeit, indem sie versuchen, in den fließenden Prozessen des Lebens dauerhafte Formen zu etablieren. Auch ›Menschen‹ selbst mit ihren Sinn- und Identitätsbildungen erscheinen als oberflächliches Phänomen, als kurz aufscheinende Linien und Erhebungen in einem wesentlich größeren Zusammenhang.¹²⁰ Dies gilt insbesondere für das Individuum: Während immer wieder neue ›Menschen‹ erscheinen, ist das Individuum in seiner Einzigartigkeit vergänglich. In diesem Sinne verwendet der dänische Dichter Jens Peter Jacobsen, den Klougart ausdrücklich als Referenzpunkt ihres Schreibens erwähnt, das Wellenmotiv. In seinem Gedicht »Arabesk – Til en Haandtegning af Michel Angelo« [Arabeske – zu einer Handzeichnung von Michelangelo] beschreibt er das Aufschlagen der Welle am Strand als Zusammenbruch der einzelnen Form und Verlöschen des (menschlichen) Lebens.¹²¹ Zugleich scheint sich Klougarts Text jedoch gegen diese Sichtweise zu wehren, indem der Text im obigen Zitat sehr bewusst eine Liste weiterer Konnotationen zur Welle erstellt. Hier findet sich auch der Bezug zu Virginia Woolf, deren Roman *The Waves* (1931) ebenfalls das Prekäre und die Wechselhaftigkeit der menschlichen Existenz darstellt. Die Welle verbindet sich daher auch genuin und tiefgründig mit dem Literaturverständnis Josefine Klougarts, die Woolfs experimentellen Roman als Auslöser für die eigene schriftstellerische Tätigkeit beschreibt.¹²² So sieht Klougart die Welle auch als eine Störung, eine Markierung. Sie bewege sich als Form

¹²⁰ EHLERS DAM: 2010, 37. Vgl. dazu auch KLOUGART: 2014, 14.

¹²¹ Vgl. dazu JACOBSEN: 2001. Klougart verweist auf diesen Zusammenhang in einem Interview, vgl. KLOUGART: 2014, 14 f.

¹²² Vgl. dazu ausführlich ebd. Vgl. auch HYGUM SØRENSEN: 2010.

durch den bereits existierenden Stoff, sie sei nicht identisch mit dem Meer selbst, sondern vielmehr eine bestimmte Weise, dieses sichtbar zu machen. Ebenso mache die Literatur das Leben, das Geistige und die Welt sichtbar, verleihe dem sonst fließenden Zusammenhang eine – ihm eigentlich fremde – Form. Diese erscheint, wie schon mehrfach ausgeführt, zwar als individuell, als temporär, flüchtig und brüchig, setzt sich aber gleichwohl als Existenz von einem tieferen Sein ab. Die Welle verbindet sich mit dem Konzept des Risses, den eine Subjektivität in den Gesamtzusammenhang der Welt einfügt – was auf das literarisch-sprachliche ebenso wie auf das individuell-menschliche Zur-Welt-Sein verweist.

Dies zeigt sich auch an einer Stelle, an der der ›Mensch‹ versucht, die eigene Stimme und den eigenen Sinn gegen das Meer zu behaupten:

Lyden af deres stemmer er stadigvæk tydelig og som om vi var helt tæt på dem. De anstrender sig ikke for at tale, havet bruser, men ligesom med en anden stemme end deres. På den måde skiller stemmerne sig ud, lidt som en sort pung, man ikke kender, som ligger på spisebordet. Noget, der ligger hen over noget andet og ligesom lyser. Indimellem skriger en måge, eller vi hører vinden bag os. Vinden tager i noget bevoksning, lyden af bladene blander sig med deres ord, så vi kun hører brudstykker. (258)

[Das Geräusch ihrer Stimmen ist immer noch deutlich und als wären wir ganz nah bei ihnen. Sie strengen sich nicht an, zu reden, das Meer braust, aber wie mit einer anderen Stimme als der ihren. Auf diese Weise stechen die Stimmen heraus, ein wenig wie ein schwarzes Portemonnaie, das man nicht kennt, das auf dem Esstisch liegt. Etwas, das über etwas anderem liegt und gleichsam leuchtet. Ab und zu kreischt eine Möwe oder wir hören den Wind hinter uns. Der Wind ergreift etwas Bewachsung, das Geräusch der Blätter mischt sich mit ihren Worten, so dass wir nur Bruchstücke hören.]

Deutlich wird, dass das Blätterrauschen die Geräusche der ›Menschen‹ verschluckt, weil es ihnen offenbar ähnelt. Es lässt an den Prozess des Erzählens, des Schreibens und Lesens denken, also einen Prozess, der individuellen Sinn und individuelle Bedeutung produziert und mit dem ›Blättern‹ in Büchern in Verbindung steht. Während die Bäume als Gestalten und sterbliche Wesen dem menschlichen Leben nahestehen, sendet das Meer gleichsam auf einer anderen, wesentlich tieferen Frequenz. Dies bedeutet, dass sich die Stimme des ›Menschen‹, der seine eigene Geschichte erzählt, zumindest für kurze Zeit darüber legen kann, zugleich aber immer vom dunklen Brausen verschlungen zu werden droht.¹²³ Deut-

¹²³ Zu denken ist auch an die Überlegungen Foucaults, der den Menschen als temporäre Erscheinung am Strand fasst, als Entität, die sich über ihre Selbstreflexivität als Er-

lich knüpft Klougart damit an vitalistische Sichtweisen an, die das Meer als dunkel murmelnden Untergrund inszenierten, als Bild für das Unbewusste, aber auch für den Urgrund, aus dem das Leben hervorgeht und in den es zurückkehrt.¹²⁴ Paradoxerweise wird das Meer damit bei Klougart selbst zur einzig verlässlichen Instanz. Es ist der Grund, der zwar stetig in sich zusammenstürzt (93), als solcher jedoch bestehen bleibt:

Havet har ikke lovet nogen noget, på den måde er det ikke lunefuldt. Uden egentlig vilje ruller det bare. Det har ikke tilbageholdt oplysninger, det sladrer ikke, der er ikke nogen forvirring med hverken simple eller komplekse fortællinger, ikke i den forstand. (293)

[Das Meer hat niemandem etwas versprochen, auf diese Weise ist es nicht launisch. Ohne eigentlichen Willen rollt es nur. Es hat keine Auskunft zurückgehalten, es schwatzt nicht, es stiftet weder mit simplen noch mit komplexen Erzählungen Verwirrung, nicht in diesem Sinn.]

Als Inbegriff des übergreifenden Prinzips der Formgebung und Auflösung des Lebens, das das einzelne Phänomen übersteigt, wird das Meer zum Bild für das Sein an sich und erinnert damit noch einmal an Klougarts Vorstellungen von ›Natur‹. Es symbolisiert ein stetiges Fließen, einen Grundrhythmus von Werden und Vergehen als Pendelschlag, der unter allem schwingt. Seine ›Erzählung‹ ist nicht komplex und vielfältig wie die individuellen Lebenserzählungen und Daseinsformen des ›Menschen‹, erscheint aber aus diesem Grund auch nicht so brüchig und vergänglich. Die Wellen, verstanden als Einzelschicksale oder Erzählungen, können immer nur Bruchstücke und Fragmente dieses tieferen Seins sichtbar machen und formulieren. Das Individuelle verweist damit auf das Ganze und kann sich von ihm nie lösen; zugleich kann es als solches nur als Störung, als Riss im Ganzen, als eigensinnige Linie und Schraffur in einer partiellen Abgrenztheit eine Zeitlang existieren. Es vollzieht eine Bewegung im Sein, in der Weite des Meeres, die dieses aus einer spezifischen Perspektive fassbar, greifbar und bewusst macht, ihm aber dennoch unterworfen bleibt. Die menschliche Existenz wird damit, dies wird hier noch einmal deutlich, im Roman als absolut endliche und begrenzte ausgewiesen, die sich vom Sein ab-, aber niemals darüber erheben kann.

scheinung konstituiert, die aber schließlich wieder ausgelöscht wird. Vgl. dazu FOUCAULT: 1971, 462. Zum Zusammenhang vom Motiv des Meeres mit Philosophie und Selbstreflexion des Menschen vgl. ausführlich FELDBUSCH: 2003, 162 ff.

¹²⁴ Vgl. dazu SCHNEIDER: 2012. Vgl. auch EHLERS DAM: 2010, 33, 37 ff., 53 ff.

Dass das Meer im Roman als Instanz der Bedrohung der individuellen Geschichte fungiert, zeigt sich auch in den Szenen mit dem Paar, die sich am Meer abspielen. Schon der Ort deutet das Zerbrechliche dieser Beziehung an, die offenbar bereits zu Ende gegangen ist, aber noch einmal wiederbelebt wird. Beide verbringen gemeinsam einige Tage in dem Haus am Meer, in denen die Beziehung zwischen einer Neuschöpfung und ihrer endgültigen Auflösung steht:

Bølgerne ligger og ruller i sandet, en kniv der skrubes hen over et bord,/et mat lag af størknet stearin løftes op, hvidt skum, der trækker ned i sandet, og nogle rester, som sæbebobler eller blonder tilbage,/små dyr, der forsvinder ned i sandet igen, en blank flade, glattet som et lagen./Stranden som en nyredt seng./Glattede lagener, stearin i flager, der ligger blanke som et venskab,/man ikke ved, om man kan tage med til et andet bord eller ligefrem –/en anden del af landet./En skrøbelighed, der minder os om noget, som vi ikke helt tør indrømme er os selv./Men så er det igen os selv, der tænker sådan./Så er det igen ens egen tanke, der blander sig med billederne og stemmerne. (54 f.)

[Die Wellen liegen und rollen durch den Sand, ein Messer, das über einen Tisch geschrappt wird,/eine matte Schicht von geronnenem Wachs erhebt sich, weißer Schaum, der in den Sand zieht, und übrig einige Reste wie Seifenblasen oder Spitze,/kleine Tiere, die wieder im Sand verschwinden, eine glänzende Fläche, geglättet wie ein Laken./Der Strand als ein frischgemachtes Bett./Geglättete Laken, Wachs in Flächen, die wie eine Freundschaft glänzend liegen,/von der man nicht weiß, ob man sie an einen anderen Tisch oder geradezu in einen anderen Teil des Landes mitnehmen kann./Eine Zerbrechlichkeit, die uns an etwas erinnert, bei dem wir nicht ganz wagen, uns einzuräumen, dass wir selbst es sind./Aber dann sind es wieder wir selbst, die so denken./Dann sind es wieder die eigenen Gedanken, die sich mit den Bildern und Stimmen mischen.]

Interessant ist hier die Verknüpfung der Welle mit dem Messer, das über den Tisch fährt. Dies erinnert erneut an die oberflächliche Schraffur, was auf die Vergänglichkeit der Liebesgeschichte verweist. So verbindet sich das Bild der Welle auch mit dem auslaufenden Wachs einer Kerze, was an ein verlöschendes Lebenslicht denken lässt. Auslaufende Welle und Wachs ähneln sich tatsächlich optisch, wenn man sich das Bild der Gischt am Strand vor Augen führt. Während die Welle aber wieder in den übergreifenden Kreislauf zurückfließt und eine glatte Fläche zurücklässt, bleibt das Wachs erstarrt zurück. Es könnte hier für die Erinnerung oder für eine fortbestehende Verbindung nach dem Ende der eigentlichen Geschichte stehen, die sich jedoch, man denke an die Materialität von erkaltetem Wachs, als enorm zerbrechlich erweist. Deutlich wird, dass sich die Beziehung weder einfach neu entflammen lässt – auch dann wäre das alte

Wachs nicht mehr Teil der ursprünglichen Kerze – noch an andere Orte oder in andere Dimensionen, beispielsweise eine Freundschaft, überführen lässt. Vielmehr ist die Liebe endlich, weil auch die ›Menschen‹ sich verändern. Dieser Beziehung sind das Fließende und das Lebendige verlorengegangen – ihre Präsenz –, die Bruchstücke drohen liegenzubleiben bzw. gänzlich zu zerfallen. Dass sich die Frau dennoch nach einem neuen Fließen sehnt, wird an anderer Stelle des Romans deutlich:

Kanalen har været frosset til i to uger. I går brød isen op, bådene sejler igen, gennem et tæppe af is, ituslåede ruder eller/isen som irrede tagplader, der brænder hvidt og klirrer,/endnu en gade af frost, kanalens lange kjøleslæb, der skurrer, glider ind under og/hen over iskappen, der kaster solen tilbage i alle retninger. Hun står på broen og stirrer ned i kanalen./Den løber under hende, det blæser./Kviste løber med og forsvinder./[...] Man tænker på, hvordan hun kan holde sig fast der, undgå at blive ført med af floden./En hånd der slipper, en uforsigtighed og så strømmen, der tager i hende. (65 f.)

[Der Kanal ist seit zwei Wochen zugefroren. Gestern brach das Eis auf, die Boote segeln wieder,/durch eine Decke aus Eis, zerschlagene Scheiben oder/das Eis wie angelaufene Dachziegel, die weiß brennen und klirren,/noch eine Straße aus Frost, die lange Schleppe des Kanals, die kratzt, hinein unter und/über die Eiskappe gleitet, die die Sonne in alle Richtungen zurückwirft. Sie steht auf der Brücke und starrt hinunter in den Kanal./Er strömt unter ihr, es stürmt./Zweige laufen mit und verschwinden./[...] Man denkt darüber nach, wie sie sich dort festhalten kann, verhindern kann, von dem Fluss mitgerissen zu werden. Eine Hand, die loslässt, eine Unvorsichtigkeit und dann der Strom, der sie ergreift.]

Das Aufbrechen des Eises wird hier mit neuer Beweglichkeit, neuen Lichtreflexionen, möglicherweise auch mit dem Frühling verbunden, der die Fragmente in einen neuen, lebendigen Fluss bringt. Zugleich erscheint das Fließen, das die Dinge umspielt, hier jedoch auch gefährlich: Es verknüpft sich mit einem Mitgerissen-Werden und Sich-Treibenlassen, das das Selbst und den eigenen Standpunkt, den bereits gewonnenen Abstand zu der alten Geschichte, aufgibt. In der Moderne wurde das Eintauchen ins Meer mit dem Verlust der eigenen Identität verknüpft, einem Eintauchen in das Allganz, was ozeanische Gefühle, aber auch die Angst vor dem Selbstverlust hervorruft. Verknüpft wurde dies auch mit der Sexualität, in der sich das Ich verliert und sein bewusstes Handeln aufgibt.¹²⁵ Dies zeigt sich auch in der Beziehung der beiden Protagonisten. Der Mann lehnt eine Annäherung auf körperlicher und seelischer Ebene, die

¹²⁵ Vgl. dazu ausführlich SCHNEIDER: 2012.

die Protagonistin immer wieder versucht, zunächst offenbar ab. Eindrücklich gefasst wird dies in das Bild zweier Schichten und Oberflächen, die sich nicht miteinander verbinden können: »Hun lægger sig ned på ryggen, stift som når man skal flyde i havet, holde sig flydende i overfladen./Olie som en tynd film i overfladen.« (67) [Sie legt sich auf den Rücken, steif, wie wenn man auf dem Meer treibt, sich auf der Oberfläche treibend halten soll./Öl wie ein dünner Film auf der Oberfläche.] Das verletzende Gefühl der Ablehnung wird hier nahezu körperlich greifbar, das Fließen auf der Oberfläche erscheint auch als Selbstschutz, um nicht in die eigene Trauer und Bedeutungslosigkeit, die sich aus dem fehlenden Blick des anderen ergibt, zu versinken. An einer Stelle bricht dieser Widerstand allerdings auf, was bezeichnenderweise in das Bild einer Überschwemmung gefasst wird:¹²⁶

Han tager fat med begge hænder under armene på hende, holder hendes hoved [...]. Hun hænger over hans skulder, ser ud ad vinduerne, ud over vandet, et andet Venedig, det er blevet; og murene af hav, der står op fra broen [...]. Han tog fat i hendes ene knæ og løftede benet ud over kanten på sofaen, skubbede hende ind under sig. Havet stiger, sluger broen, og søjlerne kvæles i brede bølger, der ruller ubesværet op over havneområdet, brostenene, sluger de gamle sveller, bordene, plænen overrisles, vandet opløder den stampede plæne, jorden fortyndes og begynder at flyde, små stykker bark og sten trækker forbi græsstråene, der står op som et hår, bevæger sig som et hår under vand, roen under vandet, brølene når en bølge trækker sig tilbage og græsstrået følger bevægelsen og rejser sig igen; næste bølge; næste. Himlen trækker sig sammen og tætnes, forskellige niveauer af skylag glider i bånd fra hinanden, blotter noget hvidt bagved, et lys et sted, før det forsvinder i blågrå strøg. De tætteste steder trækker strøgene ned mod jorden i mørkt-violette striber, et omvendt lys, et bånd af mørke, der hudfletter det hele, forseglers udsigten her fra lejligheden. Alting lukker sig sammen om dem, sprækkerne i skyerne er passager for noget at ankomme gennem. Det metalliske i gardinerne af gråviolet regn, de er i et aflukke, det er et skær, der nærmer sig som en dato eller et måtningspunkt, forbindelser, implosioner, udvidelse af stof, sammentrækning. Han har ryggen til og ser hende ikke ind i øjnene. (180)

[Er greift sie mit beiden Händen unter den Armen, hält ihren Kopf [...]. Sie hängt über seiner Schulter; schaut aus den Fenstern, hinaus über das Wasser, ein anderes Venedig, das geworden ist; und die Mauern von Meer, die von der Brücke aus aufstehen [...]. Er griff ihr eines Knie und hob das Bein über die Kante des Sofas, schubste sie unter sich. Das Meer steigt, schluckt die Brücke und die Pfeiler werden in breiten Wellen erstickt, die unbeschwert hinauf über das Hafengebiet rollen, über die Pflastersteine, die alten Bahnschwellen schlu-

¹²⁶ Dieses Motiv der Überschwemmung kommt auch an anderen Stellen vor, es steht dabei auch in engem Zusammenhang mit der Stadt Venedig als Bild einer Vernichtung durch die Naturgewalten. Vgl. hierzu u.a. 38.

cken, die Tische, der Rasen wird bewässert, das Wasser weicht den verkümmerten Rasen auf, die Erde wird verdünnt und beginnt, zu fließen, kleine Stücke Rinde und Stein ziehen an den Grashalmen vorbei, die nach oben stehen wie Haar, bewegen sich wie Haar unter Wasser, die Ruhe unter Wasser, das Gebrüll, wenn eine Welle sich zurückzieht und der Grashalm der Bewegung folgt und sich wieder erhebt; nächste Welle; nächste. Der Himmel zieht sich zusammen und verdichtet sich, verschiedene Niveaus von Wolkenschichten gleiten an einer Leine aneinander vorbei, entblößen etwas Weißes dahinter, ein Licht an einer Stelle, bevor es im blaugrauen Pinselstrich verschwindet. Die dichtesten Stellen ziehen die Leinen hinunter zur Erde in dunkelvioletten Streifen, ein umgekehrtes Licht, ein Band von Dunkel, das das Ganze bedrängt, die Aussicht hier aus der Wohnung versiegelt. Alles schließt sich um sie zusammen, die Risse in den Wolken sind Passagen für etwas, das durch sie eintreffen kann. Das Metallische in den Gardinen von grauvioletter Regen, sie sind in einem Verschlag, es ist eine Schneide, die sich wie ein Datum oder ein Sättigungspunkt nähert, Verbindungen, Implosionen, Ausweitung von Stoff, Zusammenziehung. Er hat den Rücken zugewandt und sieht ihr nicht in die Augen.]

Es wird an dieser Stelle nicht ausgesprochen, was zwischen den Figuren eigentlich passiert. Vielmehr übernimmt das Bild von Meer und Himmel die Szenerie, nachdem eine kurze Andeutung gefallen ist, die auf eine sexuelle Vereinigung hindeutet. Es inszeniert stürmische Bewegungen, Lichtreflexe, ein Zusammenkommen der Elemente und somit möglicherweise eine Auflösung der festen Entitäten in einer ›Überschwemmung‹ durch die eigene Sinnlichkeit und die körperliche Lust, die in Worten nicht mehr ausgedrückt werden kann. Hinzu kommt der rhythmische Schlag der Wellen. Diesen Ereignissen vorausgegangen sind Tage des Regens, die die beiden Protagonisten im Haus aneinanderfesseln, was sie näher zueinanderführt, aber auch als zermürend erscheint (178). Das fließende Element löst die Begrenzungen des Ichs, die eigene Positionierung, auf, was mit einem Gestrandetsein und einer Art Schiffbruch verknüpft wird und daher im Nachhinein offenbar auch nicht als positiv empfunden wird. Das Nachgeben des Mannes oder auch sein gewaltsames Überwältigen der Frau, die Schwäche gegenüber den eigenen Trieben, lässt offenbar Scham und Reue entstehen, worauf die Tatsache verweist, dass er ihr nicht mehr in die Augen sehen kann. Kurz darauf erscheint in einer weiteren Szene ein Boot, das seinen festen Zusammenhang mit dem Land verliert und deutlich mit einem weiblichen Körper verbunden wird:

En båd, der river sig løs i stormen, mørket omkring stævnen, omkring sengene og kroppene, hænderne, der stikkes foldede ind under hovedpuden, eller hænderne der holder omkring en anden krop, kinden der ligger op ad den andens hals, varmen mellem de to kroppe; tang, der sætter sig fast og trækkes med ud

som hendes hår, da hun halvt i søvne løsner haspen i soveværelsesvinduet, og vinden rykker hele vinduessiden op med et smæld, som et sår, eller som læder, der går op i syningen, ryttere, der styrter som hagl fra himlen. (183)

[Ein Boot, das sich im Sturm losreißt, das Dunkel um den Steven, um die Betten und die Körper, die Hände, die gefaltet unter das Kopfkissen gesteckt werden, oder die Hände, die einen anderen Körper halten, die Wange, die auf dem Hals des anderen liegt, die Wärme zwischen den beiden Körpern; Tang, der sich festsetzt und mit ausgerissen wird wie ihr Haar, als sie halb im Schlaf den Haken im Schlafzimmerfenster löst, und der Wind die ganze Fensterseite mit einem Knall aufreißt, wie eine Wunde, oder wie Leder, dessen Naht aufgeht, Dachreiter, die wie Hagel vom Himmel stürzen.]

Das aufgelöste Haar lässt durch die Verknüpfung mit dem Tang an die Verführungskraft der Meerjungfrauen ebenso wie an weibliche Wasserleichen denken.¹²⁷ So vermischen sich in dieser Szene offensichtlich Erotik und Gewalt, eine körperliche Nähe, die möglicherweise kurzzeitig Wärme und Geborgenheit schenkt, welche aber im Sturm der Elemente, ob leidenschaftlich und/oder gewaltsam, wieder untergehen. Dies könnte hier zur endgültigen Loslösung von der alten Liebesbeziehung führen, aber auch auf das Aufbrechen der eigenen Verletzlichkeit hindeuten. Das Überschwemmtwerden durch das Meer verweist zurück auf die Unverfügbarkeit und Wildheit des physischen Seins, auf dessen vitalistische und triebhafte Kräfte, die hier keine Liebesvision der Schönheit, wie sie Klougart an anderen Stellen des Romans inszeniert, zulassen. Die Gefühlswelten, die zwischen den Protagonisten schwingen, lassen sich nicht genau bestimmen und werden in die komplexen Bilder des Textes hinein aufgelöst: Schmerz, Trauer, Liebe, Erotik, Gewalt und Einsamkeit sind ihnen gleichermaßen eingeschrieben.¹²⁸ Dies wiederum entspricht dem fließenden Element selbst, das sich nicht vereindeutigen lässt, das den Prozess- und Ereignishafte repräsentiert, das nicht zwangsläufig Sinn und Geschichte macht, sondern den ›Menschen‹ vielmehr überwältigt und als bewusstes Wesen auslöscht. Zugleich wird durch die Bildlichkeit aber möglicherweise auch ein Moment der Intimität geschützt, der sich als sol-

¹²⁷ So wurde das Meer in der Moderne mit Auflösung und Tod, aber auch mit einer den Mann verschlingenden und verlockenden Weiblichkeit assoziiert. Dies steht in Verbindung mit dem ozeanischen Gefühl, das nach der Überwindung von Individualität strebt. Zugleich erschienen die Meerfrauen aber als Untergang des Mannes und damit auch als Gefahr. Vgl. dazu SCHNEIDER: 2012, sowie STEPHAN: 1988 und LINKE: 2018, 49 f.

¹²⁸ So bildet das Meer einen Hintergrund im vierten Teil, in dem es offenbar um einen Verrat geht. Immer wieder tauchen hier Meerbilder auf, die als Bilder von Seelenzuständen mit sehr ambivalenten Gefühlen erscheinen. Vgl. dazu besonders 301 ff.

cher nicht ausdrücken lässt und für die Leser:innen auch gar nicht greifbar werden soll. So bemerkt die Erzählstimme selbst:

Sådan forlader vi scenen./Med kroppene i den seng midt på scenen, billederne, der stormer, åndedrættet, der bliver som lyden af havet; eller havet, der er lyden af de to menneskers åndedræt, en lyd som den der fremkommer, når man trykker sine fingre hårdt mod sine ører eller lukker øjnene og lytter. (266)

[So verlassen wir die Szene./Mit den Körpern in dem Bett auf der Mitte der Bühne, den Bildern, die stürmen, dem Atem, der wie das Geräusch des Meeres wird; oder dem Meer, das das Geräusch des Atems der zwei Menschen ist, ein Geräusch wie das, das hervorkommt, wenn man seine Finger gegen seine Ohren presst oder die Augen schließt und zuhört.]

Das menschliche Leben vollzieht sich, so lässt sich hieraus schließen, nicht immer als eines von Sinn und Bedeutung, vielmehr müssen letztere ihm selbst abgerungen und eingeschrieben werden, in einer Banalität, Tiefe und Umtriebigkeit des Seins, die das Ich mitreißt und hin- und herwirft.

Deutlich wird, dass das Bild des Meeres völlig andere Konnotationen und Sichtweisen auf das Menschliche hervorbringt als jenes des Baumes. Durch das spezifische Dasein des Meeres und seine Bildqualitäten ergeben sich andere Spiegelungen. Diese betonen nicht das Streben des ›Menschen‹ und sein Vermögen zu Sinn und Bewusstsein, sondern vielmehr seine Verbindung mit dem Untergründigen und Unbewussten, den Trieben und der Lust, aber auch der Fähigkeit zu Gewalt und Zerstörung.¹²⁹ Zugleich verbinden ihn diese mit einer Vitalität und dem Fließen des Lebens selbst – dem physischen (Begehren), das sich weder kontrollieren noch einschränken lässt. Anders als in den vitalistischen Kontexten wird dies bei Klougart allerdings weniger mit einer Lebensphase verknüpft, sondern als Bedrohung empfunden:

Vi går til vandet, er på en måde en form, der venter på et sammenbrud, på en måde er vi allerede dét sammenbrud i et andet stadie. Du siger nogle ting om måden, hvorpå krigen vil forløbe. Hvordan vi skal forholde os. Krystalliseringen, der hele tiden foregår. At protestere mod nogle grundlæggende forhold, simpelt hen ikke at ville være med på de præmisser. Alt andet er vanvittigt og endnu værre: udsigtsløst og uden vilje./Og så igen; morgenlyset. (329 f.)

[Wir gehen zum Wasser, sind auf eine Weise eine Form, die auf einen Zusammenbruch wartet, auf eine Weise sind wir bereits dieser Zusammenbruch in einem anderen Stadium. Du sagst einiges über die Weise, auf die der Krieg stattfinden wird. Wie wir uns verhalten sollen. Die Kristallisation, die die ganze Zeit vorgeht. Gegen einige grundlegende Umstände zu protestieren, einfach nicht

¹²⁹ Vgl. dazu ausführlich WENNERSCHIED: 2014, 180 ff.

dabeisein zu wollen zu diesen Bedingungen. Alles andere ist wahnsinnig und noch schlimmer: aussichtslos und ohne Willen./Und dann wieder; das Morgenlicht.]

Am Strand, so wird hier deutlich, wird dem ›Menschen‹ seine prekäre Existenz als Individuum vor Augen geführt, was sowohl die Verzweiflung über die Vergänglichkeit und den Verlust als auch den Wunsch nach Protest hervorruft, das eigene Leben, die eigene Form, gegen das Fließende zumindest temporär zu behaupten und immer wieder neu zu finden. In den Spiegelungen bzw. Wahrnehmungen und Deutungen von ›Natur‹phänomenen zeigt sich im Text der ›Mensch‹ selbst mit verschiedenen Facetten. Dies lässt seine Identität als ungreifbare und brüchige aufscheinen, die nicht zuletzt in der Auseinandersetzung mit dem ›Anderen‹, den ›Natur‹phänomenen, zu Ausbildung und Bewusstsein kommt und formuliert wird. Was ›Menschen‹ in Klougarts Text fundamental auszeichnet, ist genau ihre Fähigkeit, eigene Deutungen und Werte zu etablieren, deren Hinfälligkeit jedoch erahnbar ist und deren Verlust betrauert wird. Die Trauer als Stimmung durchzieht den gesamten Text und mit den ›Natur‹bildern der Trauer soll die Textanalyse daher auch schließen.

6.3.3. Asche und Perle

Im Zusammenhang mit der Trauer stehen im Roman vor allem die Bilder von Asche und Perle, anhand derer sich zugleich eine Differenziertheit von Trauerprozessen aufzeigen lässt. Die Asche steht dabei in Verbindung mit der Frage, was von einem ›Menschen‹ bleibt. Dies deutete die bereits zitierte Stelle der ›Aschehaut‹ auf dem Meer an, die hier durch eine weitere ergänzt werden soll:

Hun tænker på, hvordan ringen kan have set ud./En mands ring. Som må være mere enkel./Om den skulle ligge der endnu, i asken, om den forsvandt ned i havet, en lysende irisring,/da de spredte den, asken;/skinnede solen,/falder ringen først; under en sky af aske/falder ringen. (27)

[Sie denkt darüber nach, wie der Ring ausgesehen haben könnte./Der Ring eines Mannes. Der schlichter sein dürfte./Ob er noch dort liegen sollte, in der Asche, ob er hinunter ins Meer verschwand, ein leuchtender Irisring./als sie sie verstreuten, die Asche;/schien die Sonne./fiel der Ring zuerst; unter einer Wolke aus Asche/fällt der Ring.]¹³⁰

¹³⁰ So symbolisiert die Asche auch traditionell die Vergänglichkeit des Menschen. Sie gilt als Symbol für die Vergeblichkeit menschlichen Tuns und der Liebe sowie für die Auferstehung. Letzteres scheint bei Klougart nicht im Blick zu sein, da die Asche aus-

Noch einmal bezieht sich die Protagonistin auf die Beerdigung des Vaters ihres Freundes, bei der sich die Asche als letzte Präsenz der irdischen Form zeigte. Das Bild des Rings kann in diesem Zusammenhang in verschiedener Weise gedeutet werden. Er ist ein persönlicher Gegenstand, der gleichwohl ein Ding aus festem Material ist und damit, im Kontext des Romans, weniger anfällig als der individuelle Körper. Darüber hinaus ist er ein Symbol der Verbundenheit und der Liebe.¹³¹ Durch die Verknüpfung mit der Iris verweist er auch auf das Auge und damit auf das erinnernde Sehen, das die Bilder der Vergangenheit aktualisiert und den geliebten ›Menschen‹ als Individuum bezeugt und bewahrt. Der Ring, der im Meer verschwindet, steht für ein Stück der Individualität, die in der Weite des Seins zwar nicht mehr direkt greifbar, aber doch gewusst wird: Das Ich besteht weiter in der Liebe des Du, die über den Tod hinausgeht. Die physische Existenz, die die Asche symbolisiert, löst sich hingegen sehr schnell in einem Gesamtzusammenhang auf. Allerdings kann auch diese Liebe die Existenz des Ichs nur temporär sichern: Das Bild des fallenden Rings, die Erinnerung an den Vater, bleibt an jene gebunden, die dieses Bild bezeugt haben oder weiterhin bezeugen wollen. Die Verknüpfung von Liebe, Erzählen, Erinnerung und Da-Sein wird noch einmal deutlich.

Ein völlig anderer Zusammenhang zwischen Tod, Körper und Asche ergibt sich daher im Nachdenken über einen Besuch in Pompeji:

MANDEN: ... afstøbningerne, den af moderen og barnet./KVINDEN: ... på den måde ... Pompeji ... ved du.... [...] Varmen dernede – det er, som om ens hals fyldes med sand./MANDEN: De var så små./KVINDEN: Noget man ikke burde have set, noget stjålet, noget man stjæler sig adgang til, men som man måske hellere skulle.../MANDEN: ... have undladt at se på. De ligner børn, der har klædt sig ud som voksne. Og børnene ligner dyr, der har klædt sig ud som menneskebørn./KVINDEN: Hvad husker du./MANDEN: Jeg husker selvfølgelig afstøbningerne, den af moderen og barnet. Det er mest det. Og så kommer jeg til at tænke på alle de levende mennesker, alle deres vandflasker, som hele tiden bliver tømt, mens folk venter på toget tilbage langs kysten. Vandflasker, der ligger og flyder alle vegne. Og de ansigter, der er en alvor over dem, man forstår det er upassende at grine, at det er passende at være lidt alvorlig, ligesom tynget. Og de tænker: godt, jeg har set det her, godt, jeg kan rejse igen og glemme billederne. Badestranden, klipperne og havet, det er vel det, de tænker på. Og tomater og citrontræer, citronlikør, citronsæbe./[...] KVINDEN:

schließlich auf die vergängliche körperliche Materialität bezogen ist. Vgl. dazu FEUCHERT: 2012.

¹³¹ Vgl. dazu VOGELSSANG: 2012.

Så du deres munde, hvordan de var åbne. Man kan næsten høre dem, ikke./De har skreget i 1700 år, begravede, som hulrum. Før man så endelig fandt dem, fik hældt gips i formen. Jeg forestiller mig det som at fremkalde store fotos men i tre dimensioner. Gipsen som en væske, man hælder hen over fotografisk papir i et mørkekammer. Jeg tror ikke, man kan holde ud at se på dem uden den tanke, at de er tomme skaller for os og bare genskabt som skygger af noget, eller ... man skal misforstå og se, det der er./MANDEN: De løb alle sammen, det er det, jeg husker bedst, at jeg forestillede mig, hvordan de har forsøgt at flygte fra askeskyen. Børnene i favnen, benene bøjedede, sådan noget./KVINDEN: Jeg kan slet ikke tænke der, jeg lærer det aldrig. Det er, som om det hele opløser sig, når jeg er der, ikke vil samle sig, virkelig, det er et problem. Tankerne – shhhu – forsvinder bare sådan, sprængt til ingenting./

Man kan høre et par sten klikke mod hinanden, man forstår, at hun har standset og har samlet et par sten op i hånden for at kaste dem i havet eller for at gemme dem i lommerne, gå med dem i hænderne. (258)

[DER MANN: ... Abgüsse, die der Mutter und des Kindes./DIE FRAU: ... auf diese Weise ... Pompeji ... weißt du ... [...] Die Wärme dort unten – es ist als ob sich der eigene Hals mit Sand füllt./DER MANN: Sie waren so klein. DIE FRAU: Etwas, das man nicht hätte sehen sollen, etwas Gestohlenes, etwas, zu das man sich Zugang stiehlt, aber das man vielleicht besser .../DER MANN: ...nicht angeschaut hätte. Sie ähneln Kindern, die sich als Erwachsene verkleidet haben. Und die Kinder ähneln Tieren, die sich als Menschenkinder verkleidet haben./DIE FRAU: An was erinnerst du dich./DER MANN: Ich erinnere mich natürlich an die Abgüsse, die der Mutter und des Kindes. Es ist vor allem das. Und dann denke ich an all die lebenden Menschen, alle ihre Wasserflaschen, die die ganze Zeit geleert werden, während die Leute auf den Zug zurück die Küste entlang warten. Wasserflaschen, die überall liegen und treiben. Und die Gesichter, es ist ein Ernst in ihnen, man versteht, dass es unpassend ist, zu lachen, dass es passend ist, etwas ernst zu sein, quasi bedrückt. Und sie denken: gut, ich habe das hier gesehen, gut, ich kann wieder abreisen und die Bilder vergessen. Der Badestrand, die Klippen und das Meer, es ist bestimmt das, an das sie denken. Und Tomaten und Zitronenbäume, Zitronenlikör, Zitronenseife./...] DIE FRAU: Hast du ihre Münder gesehen, wie sie geöffnet waren. Man kann sie beinahe hören, nicht./Sie haben 1700 Jahre lang geschrien, begraben, als Hohlraum. Bevor man sie dann endlich fand, Gips in die Form gegossen hat. Ich stelle es mir so vor, wie große Fotos zu entwickeln, aber in drei Dimensionen. Der Gips wie eine Flüssigkeit, die man über fotografisches Papier in einer Dunkelkammer gießt. Ich glaube nicht, dass man es aushalten kann, sie zu betrachten, ohne den Gedanken, dass sie für uns leere Schalen sind und nur als Schatten von etwas gemacht, oder... man soll missverstehen und das sehen, das dort ist./DER MANN: Sie liefen alle zusammen, das ist es, an was ich mich am besten erinnere, dass ich mir vorstellte, wie sie versucht haben, vor der Aschewolke zu flüchten. Die Kinder unter den Arm geklemmt, die Beine gebeugt, so etwas./DIE FRAU: Ich kann dort einfach nicht denken, ich lerne es nie. Es ist, als ob das Ganze sich auflöst, wenn ich dort bin, sich nicht sammeln will, wirklich, das ist ein Problem. Die Gedanken – shhhu – verschwinden einfach so, geplatzt zu Nichts.

Man kann ein paar Steine gegeneinander klacken hören, man versteht, dass sie angehalten und ein paar Steine in die Hand aufgesammelt hat, um sie ins Meer zu werfen oder um sie in den Taschen zu verstecken, mit ihnen in den Händen zu gehen.]

In diesem Bild löst sich der Körper nicht in Asche auf, sondern wird von ihr eingeschlossen. Dies wirkt wesentlich brutaler, da der Körper nicht nach einem Prozess des Lebens und Sterbens in einen anderen Zustand hinein transformiert, sondern vielmehr vom Tod mitten aus dem Leben gerissen wird. Das Sterben erscheint als qualvoller Akt, der die Stabilität der menschlichen Existenz radikal in Frage stellt. Italien ist damit keine idyllische und sorglose Ferienkulisse mehr, vielmehr lässt die Passage an den Spruch »Et in arcadio ego« zu denken, der deutlich macht, dass der Tod den ›Menschen‹ jederzeit, mitten im Paradies, ereilen kann.¹³² Die Gipsfiguren, die aus den negativen Abdrücken gewonnen werden, erinnern an die Fotografien und damit den Versuch, das individuelle Sein eines ›Menschen‹ zu bewahren.¹³³ Dies gelingt hier allerdings nicht, weil die Namen der Verstorbenen und ihre Geschichten völlig unbekannt bleiben. Ihre reale Präsenz erscheint als Negativität, als Leerstelle. Stattdessen zeigt sich ihr Ausgesetztsein im doppelten Sinne: Indem der Körper als Gipsplastik wieder hergestellt wird, erscheint er einmal mehr in seiner Materialität, die jederzeit vernichtet werden und zu Staub zerfallen kann. Die ›Menschen‹ werden zudem in einer intimen Situation der absoluten Hilflosigkeit und Verletzlichkeit für die Nachwelt sichtbar – sie sind zusammengekrümmt, auf den Lippen einen stummen Schrei. Inszeniert werden sie damit vor allem als Mahnmal, das die Vergänglichkeit der ›Menschen‹ deutlich macht. Von Bedeutung ist daher auch, dass sich die Passage zu Pompeji in jenem Teil des Buches befindet, der in der dramatischen Form geschrieben ist. Dies verweist auf die grundsätzliche menschliche Tragödie des Sterbens, gegen die sich der ›Mensch‹ gleichwohl immer wieder stemmt.¹³⁴

¹³² Damit vollzieht sich auch eine Umdeutung des idyllischen Landlebens, indem Klougart keine harmonische oder erholsame Nähe zur ›Natur‹ inszeniert, sondern vielmehr auf deren gefährliche Aspekte aufmerksam macht.

¹³³ Auch an anderer Stelle findet sich eine Verknüpfung von Trauer und Hohlräumen, vgl. dazu 302.

¹³⁴ So inszeniert die antike Tragödie gerade den Einfall der Schicksalsmächte über den Helden, der sich gegen diese wehrt, letztlich dabei aber scheitert. Vgl. dazu ausführlich KÜHNEL u. IMMER: 2007, 777.

Zunächst werden die Verstorbenen für die Touristen so auch zum Objekt einer lustvollen Schau, von der sie sich im Gestus des Erhabenen noch abgrenzen können.¹³⁵ Der Anblick macht betroffen, wird jedoch schnell wieder verdrängt. Das Gespräch über diese Erfahrung zwischen den Protagonisten findet bezeichnenderweise am Meer statt. Es wird damit als Versuch deklariert, sich dem Sterben und der empfundenen Sinnlosigkeit des Todes zu stellen, dem Untergang der eigenen individuellen Existenz und dem Zerfall, zugleich wird dies durch den Abstand zum Besuch in Pompeji selbst und die Form und Sprache, die dafür gefunden werden, letztlich abgewendet. Diese Ambivalenz im Umgang mit der Sterblichkeit, die weder vollständig akzeptiert noch verdrängt werden kann, zeigen auch die Steine an, die die Protagonistin sammelt. Sie erinnern an das jüdische Ritual beim Besuch eines Friedhofs, bei dem durch das Zurücklassen eines Steins auf dem Grabmal markiert wird, dass der Tote nicht einfach sich selbst überlassen ist. Der Stein zeigt eine Lebendigkeit und Bezüglichkeit, ein Da-Gewesensein und ein Andenken an.¹³⁶ Hier bleibt jedoch unklar, ob die Steine einfach ins Meer geworfen werden, was dafür sprechen würde, dass die Bilder aus Pompeji und die Verstorbenen verdrängt und der Anonymität des Gesamtzusammenhangs und dem Vergessen, die das Meer symbolisiert, endgültig preisgegeben werden – oder ob das Ich sie aufbewahrt, was für ein Andenken und eine Mitmenschlichkeit sprechen würde, die jedoch beständig an den eigenen Tod gemahnt. Deutlich wird noch einmal die Ambivalenz des Todes, der eine zentrale Größe im menschlichen Leben darstellt, mit der der ›Mensch‹ jedoch zugleich nicht *leben* kann, der er etwas entgegensetzen muss. So ist bei der Schilderung Pompejis auch zu denken an die zu Beginn dieses Kapitels geschilderte Szene, in der das Ich in der südlichen Landschaft unterzugehen und zu Staub zu zerfallen droht. In beiden Szenen ist es die lebendige und fließende Kraft des Wassers, die dem Zerfall und dem Tod gegenübergestellt wird. In Pompeji geschieht das Trinken, die Erfrischung, achtlos, indem die Touristen ihren Durst stillen und die Flaschen danach weggeworfen werden. In der Szene zwischen Du und Ich ergibt sich das Trinken allerdings aus dem bewussten Akt der Zuwendung:

¹³⁵ Dies könnte mit Bezug auf Auführungen Susan Sontags vertieft werden, vgl. dazu SONTAG: 2003.

¹³⁶ Vgl. dazu ausführlich WOGENSTEIN: 2005, 190.

Han har en flaske vand, får hende til at sidde op./Hendes øjne er uklare, blikket er bedøvet, et bedøvet udtryk, det er, som om hele øjet har fået én farve, som om det sorte, det blå og det hvide er blevet rørt sammen til noget, der minder om støvets farve./Støvet der absorberer skarphed,/gør noget til sine områder, sine *ting*./Man ser vandet i flasken, ringene, tæt på, man ser, det har en skønhed i sig,/en skønhed, man let kunne komme til at overse. (50)

[Er hat eine Flasche Wasser, bringt sie dazu, sich aufzusetzen./Ihre Augen sind unklar, der Blick ist betäubt, ein betäubter Ausdruck, es ist, als ob das ganze Auge die gleiche Farbe bekommen hat, als ob das Schwarze, das Blaue und das Weiße zu etwas zusammengerührt wurden, das an die Farbe des Staubs erinnert./Der Staub, der die Schärfe absorbiert/macht etwas mit seinen Gebieten, seinen *Dingen*. Man sieht das Wasser in der Flasche, die Ringe, nah, man sieht, es hat eine Schönheit in sich,/eine Schönheit, die man leicht übersehen könnte.]

Das Motiv des Rings im Wasser taucht hier in einem anderen Kontext noch einmal auf. Es verbindet sich mit der Fürsorge, die damit als zerbrechliche Schönheit erscheint, welche das Sterben, das Zerfallen zum einzelnen Staubkorn und Fragment, die Anonymität und die materielle Vergänglichkeit des ›Menschen‹, zumindest temporär aufheben kann. Deutlich wird damit, dass es die Einbindung in einen fließenden Gesamtzusammenhang *und* die Existenz in den Augen eines anderen ›Menschen‹ sind, die das Dasein des Individuums und die menschliche Identität ausmachen. Es ist das Sein im Angesicht des Mitmenschen, das es vermag, die Vergänglichkeit der Physis zumindest partiell zu transzendieren, und es ist die Liebe, die Bezüglichkeiten und Sinnwelten schafft.

Im Epilog kehren die Bilder von Lava und Asche wieder und lassen sich mit der Beziehung des Paares verknüpfen:

Et billede af lavaen, der løber ned ad vulkanens sider./Planterne krøller sig sammen af varmen. Det er, som om den vulkanske jord bliver fodret, varmen forkuller alting. Gør til sit./Et billede af det sorte landskab./Vulkanen sover, lavaen er størknet og stivnet. Alting brændt. Vi ser, hvad der må være resterne af den grønne plante. Vi husker den. Der er en slags sorg over, at tiden er gået. Billedet er stille, der er ingen bevægelse. Efter en rum tid begynder der at være en slags bevægelse, støvet flyttes af noget, vi ikke kan andet end forstå som vind. Den forkullede plante bliver revet i stykker. Vi ser den forhenværende plante gå i opløsning på den måde. Støvet hvirvler i vinden. Der lægger sig et fint lag sort støv på gulvet på scenen. Kvinden må lukke sine øjne, for at asken ikke skal gøre dem tørre og matte. Manden holder en hånd for hendes ansigt. Hendes mund. Han kniber selv sine øjne sammen. (280)

[Ein Bild von der Lava, die an den Seiten des Vulkans hinabläuft./Die Pflanzen ziehen sich durch die Wärme zusammen. Es ist, als ob die vulkanische Erde gefüttert wird, die Wärme verkohlt alles. Macht es sich zu eigen./Ein Bild von der schwarzen Landschaft./Der Vulkan schläft, die Lava ist erstarrt und

hat sich versteift. Alles verbrannt. Wir sehen, was die Reste der grünen Pflanze sein müssen. Wir erinnern sie. Da ist eine Art Trauer darüber, dass die Zeit vorübergegangen ist. Das Bild ist still, es gibt keine Bewegung. Nach einer Weile beginnt dort eine Art Bewegung, der Staub wird von etwas bewegt, das wir nur als Wind verstehen können. Die verkohlte Pflanze wird in Stücke gerissen. Wir sehen die ehemalige Pflanze sich auf diese Weise auflösen. Der Staub wirbelt im Wind. Es legt sich eine feine Schicht schwarzen Staubs auf den Boden auf der Bühne. Die Frau muss ihre Augen schließen, damit die Asche sie nicht trocken und matt macht. Der Mann hält eine Hand vor ihr Gesicht. Ihren Mund. Er kneift selbst seine Augen zusammen.]

Die Lava als zerstörerische Glut ergießt sich hier über den Raum, der danach als erstarrter und toter erscheint. Dies wird verknüpft mit dem Paar, möglicherweise einer noch einmal aufflammenden Leidenschaft, die dann aber erneut erstarrt und einen toten Raum zurücklässt. Einer Schicht und erstickenden Decke gleich, gegen die sich die Protagonisten nur unzureichend schützen können, legt sich die Asche über die Bühne, auf der sich die Beziehung vorher noch einmal abgespielt hatte.¹³⁷ Für die endgültige Zerstörung, der Beziehung selbst, aber auch des nicht mehr in Bezüglichkeiten befindlichen Ichs, steht die verkohlte Pflanze, die in ihre einzelnen Atome zerrissen wird. Zugleich ist allerdings der Kohlenstoff aufgrund seiner Fähigkeit zur Bildung komplexer Moleküle die Grundlage des Lebens auf der Erde. Auch hier ist es die Verbindung, das fließende Element des Wassers, das im Fragmentarischen und in der Zerstörung neues Leben hervorbringt: »Det første, man ser, er grå, næsten sort jord. En varm glød i det sorte, en fugtighed i farven.« (247) [Das erste, das man sieht, ist graue, beinahe schwarze Erde. Ein warmes Glühen in dem Schwarzen, eine Feuchtigkeit in der Farbe.] Allerdings bleibt dieser Neubeginn anonym, er ist daher kein Trost für das Individuum, das dennoch untergeht. An dieser Stelle lässt sich jedoch noch ein zweiter Prozess mit dem Kohlenstaub verbinden, der diesem Vergehen entgegengesetzt wird: die Erinnerung, die sich im Schreiben vollzieht. Aus Kohlenstaub werden auch Diamanten gepresst, die durch ihre Gestalt, ihre Brüchigkeit und

¹³⁷ Auf diese Inszenierung als Bühne und den dramatischen Modus wäre ausführlicher einzugehen. Zu denken ist beim Aufwirbeln der Asche bzw. des Staubs auch an Inger Christensens Gedicht »Sommerfugledalen«, in dem der Farbenstaub als vergängliche Materialität ausgewiesen wird, die immer wieder neue Formen finden muss. Allerdings erscheinen der dunkle Staub und die Asche bei Klougart noch wesentlich stärker als Symbol einer absoluten Vernichtung und des Fragmentarischen, das keinen Zusammenhang mehr findet. Vgl. dazu ausführlich CHRISTENSEN: 1998, 6 f., und HAUGLAND: 2012, 22 ff.

vielfältigen Reflexionen an den Textraum selbst erinnern.¹³⁸ Der Text würde damit zu einem Ort, der die ›Asche‹, das Vergängliche, zu sammeln versucht und in eine Form bringt, auch wenn diese in sich widersprüchlich und gebrochen bleibt und eine wirkliche Aktualisierung der Vergangenheit und des Erlebens nicht zulässt.

Dieser Übergang auf eine Reflexionsebene, die von der Heftigkeit des Schmerzes nicht mehr unmittelbar geprägt ist, bedeutet jedoch auch einen Schutz. Dies zeigt ein zweites zentrales Symbol der Trauer im Text, die Perle: »En sorg, der samler sig til en perle i hånden.« (12) [Eine Trauer, die sich zu einer Perle in der Hand sammelt.] Die Perle wurde aufgrund ihrer Form als Symbol für Leiden und Trauer gesehen, sie erinnert an die Tränen, gilt aber zugleich als verborgene Kostbarkeit.¹³⁹ Interessant ist in diesem Zusammenhang ihre Entstehung durch das Eindringen eines Fremdelements in den Innenraum einer Muschel. Die Perle wird aus einer Schutzreaktion heraus gebildet, um das Fremdelement zu fassen und unschädlich zu machen. Zu denken ist hierbei auch an das empfindliche Auge, das bei Eindringen von Fremdelementen schmerzt und zu tränen beginnt, eben durch dieses Fließen aber das Störelement beseitigt. Dies lässt sich in mehrfacher Hinsicht auf den Trauerprozess bei Klougart beziehen. So erscheint bei ihr der Tod als fundamentale Ver(Störung) des menschlichen Seins:

Perler starter som sandkorn i muslingeskaller, senere skal de trækkes på en snor eller fæstnes i en metalfod eller lægges i en lille blød pose./Løse perler ser forladte ud./Nødder der er knækket fri og ligger i et rod af nøddeskaller. Øjne uden øjenhuler. (20)

[Perlen beginnen als Sandkörner in Muschelschalen, später sollen sie auf eine Schnur gezogen oder in einer Metallfassung befestigt oder in eine kleine weiche Tasche gelegt werden./Lose Perlen sehen verlassen aus./Nüsse, die freige-knackt wurden und in einem Durcheinander von Nusschalen liegen. Augen ohne Augenhöhlen.]¹⁴⁰

Sichtbar wird hier der schmerzhafteste Prozess, der auf den Tod eines geliebten ›Menschen‹ folgt: das Herausgerissenwerden aus einem Zusammenhang, eine existenzielle Vereinzelung, die sich weder mit dem Leben

¹³⁸ Interessant ist hier der Hinweis von Gehring, dass eine neue Form der Hightech-Bestattung ist, die eigene Asche zu einem Diamanten pressen zu lassen, der dann entsprechend aufbewahrt wird. Vgl. GEHRING: 2007, 41.

¹³⁹ Vgl. dazu PEIL: 2012b.

¹⁴⁰ Vgl. dazu auch ähnliche Stellen, u.a. 37, 63, 81.

noch mit dem anderen verbinden kann und jeglichen Schutzraum verloren hat. Als Sinnbild scheint hier implizit das ›Sich-die-Augen-Ausweinen‹, was eine tiefe Untröstlichkeit offenbart, ein nicht sehen können und wollen, weil die Konfrontation mit der Realität ohne das Du unmöglich geworden ist. Die Trauer erscheint bei Klougart als wertvoller Prozess, um diese Präsenz des Todes und den gewaltsamen Einschnitt der Dunkelheit zu bewältigen. So wird durch den Trauerprozess der Tod nach und nach ›gefasst‹, der Zugang indirekter, indem der Schmerz gleichsam von einer neuen Schutzschicht umhüllt wird. Das unmittelbare Sein mit dem anderen wird in Erinnerungen transformiert, was sich wiederum mit dem Bild der Perle assoziieren lässt. Diese hat, wie der Kristall, eine kristalline Struktur, sie besteht aus Schichten, die Lichtbrechungen provozieren. Die Perle verknüpft somit die Prozesse des Sehens und des Bewahrens in der Erinnerung mit dem Anerkennen des Verlustes und des Leidens, das sich als Kern der menschlichen Existenz nicht verdrängen lässt. Die in eine Fassung gebrachte Perle zeichnet ›Menschen‹ in Klougarts Text daher gleichsam als Schmuck aus, was durch die Kette oder Brosche angezeigt wird. Sie verweist auf das spezifisch Menschliche, dessen Besonderheit, die sich im Bewusstsein für die individuelle Existenz und deren absoluter Vergänglichkeit manifestiert. Zugleich kann dieses Bewusstsein jedoch, wenn das Leben gelingen soll, nicht ständig präsent sein. Vielmehr sind die Perlen zeitweise abzulegen und einem Schatz gleich selbst in einem fließenden Element, hier angezeigt durch den weichen Stoffbeutel, aufzubewahren. Es zeigt sich der spezifische Umgang mit der Prozesshaftigkeit und Kontingenz des Lebens, den Klougart inszeniert: Der Tod erscheint als ›Stein‹ des Anstoßes, als Unausprechliches, Unfassbares und Unlösbares, aber gerade der Umgang und die Auseinandersetzung mit ihm erschließt das menschliche Leben in seiner ganzen Tiefe und seinem Wert. Das Bild der Perle macht dabei noch einmal deutlich, wie genau Klougart ihre Bildlichkeiten setzt. Sie baut diese auch auf den materiellen Qualitäten auf, in diesem Fall insbesondere dem Schichtencharakter der Perle und ihrer Entstehung, und kann eben dadurch die symbolischen Bedeutungen der Perle vertiefen und ausdifferenzieren. Die Bewusstseinswelt des ›Menschen‹ wird gleichsam geöffnet auf die materiell-physische Existenz hin, sie tritt in einen Wechselprozess mit ihr ein, was beide in einem neuen Licht und in ihrer Bezüglichkeit aufscheinen lässt. Bewusstsein kann nicht sein ohne seine Bindung an die vergängliche Physis, mit der es sich auseinandersetzen muss – umgekehrt entste-

hen menschliche Welten und Identitäten nicht ohne eine transzendierende Abstraktion, die das Leben greifbar werden lässt.

Dies impliziert neue Perspektiven für ein ›Nature writing‹, das weder in eine verklärend-ästhetische Abgrenzung verfällt, die die destruktiven Seiten des ›Natur‹zusammenhangs negiert, noch eine stumme Beobachtung ist, die keine eigenen Sinnzusammenhänge formulieren kann. Vielmehr ergeben sich neue Anbindungen und Berührungen – ein fließendes Wechselspiel zwischen Materie und Bedeutung, ›Natur‹ und ›Menschen‹, das für Klougart's Text und ihr Schreiben generell konstitutiv ist. So lässt sich zusammenfassend sagen, dass das menschliche Leben und Bewusstsein selbst von der Prozesshaftigkeit allen Seins geprägt und in diese eingebunden sind. Sie sind von einer Dialektik zwischen Form und Fluss, Individualität und Beziehung, Auflösung und Synthese gezeichnet und bilden sich als lebendige Phänomene aus dem Sein heraus. Eine ›Stillstellung‹ oder Abgrenzung des menschlichen Ich in Form der Figuration des erhabenen, souveränen Subjekts ist damit unmöglich. Das individuelle Ich erscheint bei Klougart als Entität, gleichsam als Atom, das sich aber immer wieder in neuen Konstellationen findet:

Grundlæggende er der to slags mennesker. *Jeg og de andre.*/Inden i *jeget* ligger *os, vi, han, hun*, nogle gange *man*./Og så er der *du*. Som hun måske ikke helt ved, hvad hun skal stille op med./En ustandselig genkomst af sommeren./Han smiler og ser skiftevis på havet og på hende. Et blik, der er en kurv under hende. At se noget uden selv at blive set. Der ligger øvelsen./Jeg har mareridt, de fleste nætter har jeg mareridt./Usammenlignelige størrelser findes ikke. Alt rummer elementer af hinanden, trådene trækkes igennem verden af blikkenes nåle./Alting bløder./Og står stille som soldater under paraden. Soldaters sprog er kort, ordene stopper brat som heste foran en afgrund. (320 f.)

[Grundsätzlich gibt es zwei Arten von Menschen. *Ich* und *die anderen*./In dem *Ich* liegen *uns, wir, er, sie*, manchmal *man*./Und dann gibt es *du*. Von dem sie vielleicht nicht ganz weiß, was sie damit anfangen soll./Ein unaufhörliches Auferstehen des Sommers./Er lächelt und schaut abwechselnd auf das Meer und auf sie. Ein Blick, der ein Korb unter ihr ist. Etwas zu sehen, ohne selbst gesehen zu werden. Darin besteht die Übung./Ich habe Albträume, die meisten Nächte habe ich Albträume./Unvergleichbare Größen gibt es nicht. Alles beinhaltet Elemente voneinander, die Fäden werden von der Nadel der Blicke durch die Welt gezogen./Alles blutet./Und steht still wie Soldaten in der Parade. Soldatensprache ist kurz, die Worte stoppen jäh wie Pferde vor einem Abgrund.]

Der ›Mensch‹, so wird hier nahegelegt, hat nicht nur das Potenzial, immer neue Verknüpfungen und Berührungen einzugehen, er muss es auch tun, weil er sich in ebendieser Bezüglichkeit als bewusstes Individuum

formt. Dies gilt für die Mitmenschen, aber auch für die Lebenszusammenhänge selbst, mit denen ›Menschen‹ einerseits verbunden sind, die andererseits als ›Natur‹ gefasst werden und in dieser Form den ›Menschen‹ gegenüber treten und sie spiegeln können.¹⁴¹ Auch hier zeigt sich der feine und differenzierte Blick, den Klougart auf das menschliche Sein wirft: Der ›Mensch‹ erscheint als Beziehungswesen, im gleichen Atemzug werden jedoch seine Isolation und Einsamkeit genannt, indem Verknüpfungen immer prekär sind und der andere bzw. das Andere auch fremd bleiben. Eben dies schafft die lebendige Struktur und die Möglichkeit der bewussten Zuwendung, die das menschliche Sein für Klougart genuin ausmachen. Diese Zuwendung setzt Verbundenheit und eine eigene Position des Selbst voraus; eine Offenheit, die Dinge und ›Menschen‹ nicht abschließend feststellen kann und will, sondern das aktuelle Sein immer wieder neu erkunden muss; eine vorsichtige und tastende Verknüpfung, die sich jedoch wieder löst, um neue Perspektiven auf die Welt und neue Lebensmöglichkeiten zu entwerfen. Darin zeigt sich die spezifische Freiheit der ›Menschen‹. Ein Gegenbild hierzu ist die Welt, die der Albtraum skizziert: Sie erscheint gewaltsam zusammengezerrt, durchstoßen, die Differenzen und Disharmonien sind zugunsten eines ›Still-Lebens‹, einer einheitlichen Sicht, aufgehoben. Assoziiert wird dies mit einem Sehen, das als durchdringendes erscheint, das die Dinge nicht bei sich belässt und sie nicht phänomenologisch ergründet, sondern sie vielmehr auf den Begriff und eine Erkenntnis zu bringen versucht. Diese Sicht auf die Welt erscheint als blutiger und kriegerischer Akt der Gewalt. Nicht zufällig verbindet sich dieser mit den Soldaten, die für eine männlich konnotierte Macht, Souveränität und Überlegenheit stehen, die sich als unbeweglich und unberührbar konstituiert.¹⁴² Allerdings wird dieses Konzept an dieser

141 So bemerkt auch Rosa: »Diese Grundangst [jene der Moderne vor Entfremdung, D.L.] besteht in der Befürchtung (und resultiert aus der Erfahrung), dass sich die Beziehungen der Subjekte zur Welt – zu den anderen Menschen, zur Natur, zur Dingwelt, zur Geschichte, zum eigenen Körper und zur eigenen Biographie, mithin also allen Dimensionen der Weltbeziehung – im Zuge der Reichweitenvergrößerung auf eine Weise verändern, die zu einer wachsenden Entfremdung, das heißt zu einer Beziehung der inneren Beziehungslosigkeit führt. Die Angst davor, ein beziehungsloses, unverbundenes ›Atom‹ in einer schweigenden, stummen oder feindlichen Welt zu sein oder zu werden.« (ROSA: 2019 [2016], 522). Diese Angst gestaltet auch Klougart in ihrem Text. Im Umkehrschluss zeigt sich damit die Resonanz als grundlegende Komponente einer gelingenden menschlichen Weltbeziehung. Vgl. dazu ausführlicher weiter unten.

142 Auch Haraway spricht im Zusammenhang mit dem alles beherrschenden Anthropos und Erzählungen der Erdgeschichte von »einer Knechtschaft der Fantasie erster schöner

Stelle als begrenzt vorgeführt: Vor dem dunklen Abgrund, den sie eben nicht mit einem kühnen Sprung überwinden kann, muss diese Macht zurückschrecken. Beziehen lässt sich dies auf das Sprachkonzept Klougarts und damit auf den Text selbst. Die Sprache der Soldaten ist hierarchisch und durch feste Formationen und Begriffe geprägt, vereinzelte und unverbundene Worte. Demgegenüber zeigt sich Klougarts Sprache als bewegliche, die die Welt immer wieder neu durchmisst, die durch die ihr innewohnende Sehnsucht die Berührung mit dem Anderen sucht und die Dinge miteinander verbinden will. Diese Sprache tastet sich auch in die dunklen Gefilde des Verlusts und der Trauer, der Abgründigkeit der menschlichen Existenz vor. Sie erscheint als zartes Netz und Gespinnst, das diese Dunkelheit nicht fassbar macht, sich aber doch mit ihr verknüpft und verwebt. Eine solche Sprache kann ›Brücken‹ im und über den Abgrund bauen – sie ermöglicht eine, wenn auch prekäre, Verständigung in Situationen der Not und Verletzlichkeit:

Smerte kan være ganske traumatiserende, fordi man opdager en sammenhæng, man troede, man allerede kendte. Det at alting er forbundet og afhænger af noget andet, at vi er udsatte sammen, hver for sig. [...] /Man skal være så sårbar som muligt. /Man skal være så opmærksom som muligt. Min krop og den andens. Man skal se ud over sig selv. På en måde så man hele tiden er lige ved at blive *spredt*. (40)

[Schmerzen können völlig traumatisierend sein, weil man einen Zusammenhang entdeckt, von dem man dachte, dass man ihn schon kannte. Das, dass alles verbunden ist und von etwas anderem abhängt, dass wir zusammen ausgesetzt sind, jeder für sich. [...] /Man soll so verletzlich wie möglich sein. /Man soll so aufmerksam wie möglich sein. Mein Körper und der des anderen. Man soll über sich selbst hinaussehen. Auf eine Weise, dass man die ganze Zeit dabei ist, *zerstreut* zu werden.]

Worte und Waffen, erster schöner Worte *als* Waffen [...]«, von einer tragischen »Geschichte mit nur einem wirklichen Akteur, mit nur einem wirklichen Weltenmacher, dem Helden; das ist die maskulin menschenmachende Erzählung des Jägers, der aufbricht, um zu töten und die schreckliche Beute zurückzubringen. Es ist die messerscharfe, kampfbereite Fabel der Aktion, die das Leiden klebriger, im Boden rottender Passivität über das Erträgliche hinaus stundet. Alle anderen in dieser dummen, phallischen Geschichte (*prick tale*) sind Requisiten, Gelände, Raum der Spielhandlung oder Opfer. Sie sind egal; es ist ihre Aufgabe, im Weg zu sein oder der Weg zu sein, der Kanal zu sein oder überwunden zu werden, aber sie sind selbst keine Reisenden und auch nicht der Erzeuger. Das Letzte, was der Held hören möchte, ist, dass seine schönen Worte und Waffen ohne eine Tasche, ohne ein Behältnis, ohne ein Netz wertlos sind.« (HARAWAY: 2018, 162).

Der Roman kommt somit zu einem ähnlichen Schluss wie jener von Peter Høeg: ›Menschen‹ verlieren das Leben, wenn sie sich vom Sein abgrenzen, weil sie Verletzlichkeit, Tod und Selbstverlust scheuen. Zugleich verstärkt dieser Prozess der Abgrenzung die Angst, weil das Dunkle am Ende nicht mehr bewältigt und ertragen werden kann. Differenzierter als Høeg zeigt Klougart jedoch, dass in dieser Öffnung immer auch eine Bedrohung liegt. ›Menschen‹ können sich mit der Kontingenz des Seins niemals wirklich aussöhnen, weil sie letztlich nach der Dauer der eigenen Konstellationen, Sinngebilde und auch der eigenen Individualität streben. Die menschliche Existenz gründet im Versuch, die Grundbedingung des Eingebundenseins und der Machtlosigkeit einerseits gemeinsam zu ertragen, ihr aber andererseits auch zu trotzen und den Eigensinn immer wieder dagegen zu behaupten. Eine Art, dies zu tun, ist das Erfinden neuer Geschichte und Erzählungen, das stetige Neuweben prekärer Sinngebilde für einen kurzen Moment des Halts und der Balance:

Altings rytme, ikke som en logisk struktur, men som en sonet eller et træ eller en symfoni;/simpelthen dét, at noget finder sit rette sted./Et øjeblik bare,/det at falde ind i verden, at stå oppe på stabelhøjen og læne sig bagud, mod vinden,/det at finde en balance der,/for så igen at styrte./At stå der tre gange over et liv./Balancer er ikke stabile,/de bryder sammen, ligesom den rigtige plads forsvinder,/lyset ændrer sig og er nu igen et andet, igen et andet. (18)

[Der Rhythmus aller Dinge, nicht als eine logische Struktur, sondern wie ein Sonett oder ein Baum oder eine Symphonie;/einfach das, dass etwas seinen richtigen Ort findet./Ein Augenblick nur,/das, in die Welt zu fallen, oben auf dem Hügelgrab zu stehen und sich nach hinten zu lehnen, gegen den Wind,/das, dort eine Balance zu finden,/um dann wieder zu stürzen./Dort während eines Lebens drei Mal zu stehen./Balancen sind nicht stabil,/sie brechen zusammen, genau, wie der richtige Platz verschwindet,/das Licht sich ändert und nun wieder ein anderes ist, wieder ein anderes.]

Als eine solch prekäre Balance, eine nur vermeintliche Stabilität und temporäre Form, sehe ich auch die in den letzten Abschnitten ausgeführten Beobachtungen zu den ›Natur‹bildern in Klougarts Text. Sie sind ein Versuch der Annäherung an ein komplexes Textgeschehen, das sich aus anderer Perspektiven und in anderem Licht, anderen Leser:innen, vollkommen anders darstellen und zeigen wird. Aufgegeben wird damit auch eine vermeintliche Objektivität des literaturwissenschaftlichen Arbeitens, die danach strebt, den Text gleichsam dingfest zu machen. Noch stärker als bei anderen Texten zeigt sich der Versuch einer solchen objektiven Deutung im Hinblick auf Klougarts Text als illusorisches Konstrukt, weil

er an der Vielfalt des Textes vorbeigeht und dessen Grundintention widerspricht: Der Roman will keine Lösungen und eindeutige Erkenntnisse des Weltgeschehens oder der menschlichen Existenz bieten. Vielmehr schafft er Anknüpfungspunkte, Möglichkeiten der Berührung und der Differenz, durch die die Leser:innen ihre eigenen Sinn-Netze gleichsam hineinweben können. Er lädt damit vor allem ein zu einem stetig fortzusetzenden Dialog: über die vielfältigen Perspektiven, die sich auf das (menschliche) Leben werfen lassen und die (individuellen) Bewusstseinswelten, die – trotz aller Brüchigkeit – immer wieder neues Da-Sein schaffen.

Zwischenfazit

Die vorangegangenen Untersuchungen am Text von Josefine Klougart ließen die besondere Doppelstruktur, die die menschliche Existenz ausmacht, noch einmal deutlich zu Tage treten. Einerseits ist der ›Mensch‹ durch seine Physis, an die sich auch sein Wahrnehmungsapparat und damit sein Bewusstsein knüpfen, in einen Lebenszusammenhang eingebunden, der ihn übersteigt und den er nicht beherrschen kann. Dieser Gesamtzusammenhang des Lebens erweist sich als komplexes Gebilde, das von vielfältigen Wechselverhältnissen geprägt ist, die wiederum eine unabsehbare Vielzahl von Entwicklungsmöglichkeiten bedingen. Andererseits ist der ›Mensch‹ als bewusstes Wesen dazu fähig und darauf angewiesen, in diesem Gesamtzusammenhang eigene Sinn- und Ordnungsmuster zu etablieren, um sich zu orientieren und sich als Wesen mit einer zumindest temporär dauernden individuellen Geschichte und Handlungskraft in diesem Gesamtzusammenhang zu behaupten. ›Natur‹konzeptionen nehmen hier eine besondere Zwischenstellung ein: Sie sind auf den Lebens- und Seinszusammenhang ausgerichtet, den sie aber zugleich in bestimmter Weise fassen und perspektivieren. Als ›Lebensgeschichten‹ müssten ›Natur‹konzeptionen stets offene Gebilde sein – gezeichnet von Spontaneität und Brüchen, von unvorhergesehenem Entstehen ebenso wie von Dekonstruktion. Der Versuch, sie festzuschreiben und zu vereinheitlichen bringt Konstrukte hervor, die nur einen begrenzten Ausschnitt der Wirklichkeit zeigen und in Gefahr stehen, zu starren Ideologien zu werden. ›Natur‹konzeptionen erweisen sich damit selbst als prozesshafte und temporäre Gebilde, die aus dem Wechselverhältnis von physischen Gegebenheiten und menschlicher (Kultur)Geschichte immer wieder neu hervorgehen. Sie sind dann sinnvoll, wenn sie ihre Begrenztheit eingestehen und zugleich bestimmte Konzeptualisierungen und damit Orientierung in der eigenen Umgebung ermöglichen, was noch einmal an das eingangs skizzierte Umweltkonzept anschließt.

In ihren vielfältigen Ausgestaltungen machen Vorstellungen und Perspektiven auf ›Natur‹ dabei unter anderem sichtbar, wie der ›Mensch‹ seine Möglichkeiten, physische Gegebenheiten zu transzendieren und eigene ›Geschichten‹ zu schreiben und zu gestalten, einschätzt. Formuliert werden damit implizit die Grundbedingungen des *menschlichen* Seins: ›Natur‹konzeptionen und menschliche (Lebens)geschichten sind unmittelbar miteinander verknüpft, indem erstere konstitutiv für die möglichen

Lebensgestaltungen und Selbstwahrnehmung des menschlichen Individuums und der menschlichen Gemeinschaft sind. In den vorangegangenen Abschnitten wurde deutlich, dass sich dualistische Konzeptionen, die den ›Menschen‹ als souveränes Subjekt von einem ›Natur‹zusammenhang abgrenzen, über den er herrscht, nicht mehr halten lassen. Das menschliche Bewusstsein und Weltwissen, so machte es Klougart und so machen es auch die Überlegungen von Maurice Merleau-Ponty sichtbar, gehen wesentlich aus der leiblichen Erfahrung und Interaktion hervor und können sich ihrer physischen Einbindung nicht entziehen. Ein lebendiges menschliches Dasein lässt sich nur in der Bezüglichkeit, im Wechselverhältnis mit der eigenen Umgebung, leben und gestalten. Die Betonung einer solchen Bezüglichkeit, wie sie in ökologischen Konzeptionen sichtbar wird, erweist sich daher als ausgesprochen wichtig. Josefine Klougarts Protagonistin vertieft sich in eben diese Wechselverhältnisse und die grundlegenden Bedingungen eines physisch-mental Daseins. Dabei zeigt sich eine radikale Öffnung auf die Aspekte hin, die ›Menschen‹ oft verdrängen: die Kontingenz und Beweglichkeit des Seins, die den ›Menschen‹ gleichsam mitreißt und innerhalb derer das Bewusstsein nur brüchige und temporäre Kontinuitäten und Sinnkonstruktionen ausbilden kann. Deutlich antizipiert Klougart dabei auch die neue dänische Naturphilosophie, die die menschliche Kultur als Teil eines größeren ›Natur‹zusammenhangs sieht, aus dem sie hervorgeht und dem sie in letzter Konsequenz untergeordnet bleibt. Diese Grundbedingung der Vergänglichkeit löst bei Klougart große Trauer bis hin zur Verzweiflung aus, die den gesamten Text durchzieht. Damit zeigt sich eine tiefe Unversöhnlichkeit zwischen ›Mensch‹ und dem größeren Seinszusammenhang: Der ›Mensch‹, der die eigene Vergänglichkeit bewusst erlebt, kann sich mit ihr nicht einfach abfinden, er kämpft gegen sie und für eine Dauer und Beständigkeit seines individuellen Seins. Gerade im Versuch, diese Daseinsbedingungen zu bewältigen, ergibt sich das spezifisch Humane: Im Teilen des Schmerzes über die Verluste, in der Erinnerung, die eigene Wertigkeiten setzt, und in der (sprachlichen) Auseinandersetzung mit dem Dunkel des Daseins, das sich nie wirklich fassen und verstehen lässt. Dies löst letztlich den Bruch, die tiefe Fremdheit zwischen ›Mensch‹ und dem, was er als ›Natur‹, als Gegenüber, deklariert, aus. Deutlich wird somit, dass der Text die Auflösung der Figuration des souveränen Subjekts, das die Aufklärung inszeniert, konsequent durchdenkt. Sie führt zu einer notwendigen und realistischen Annäherung und Einbindung des ›Men-

schen« in den »Natur«zusammenhang, aber keineswegs zu einer neuen Harmonie: Vielmehr ergibt sich auch hier ein Zwischenraum, den keine erstarrte Angst, sondern die dynamische Prozesshaftigkeit der Trauer kennzeichnet. Dieser kann einzig die Hoffnung entgegengesetzt werden, dass immer wieder neue Lebensmöglichkeiten entstehen, die aber nicht unbedingt das Individuum selbst betreffen. Zugleich entwirft Klougart jedoch eine etwas optimistischere Perspektive als beispielsweise Merete Pryds Helle: Das Dasein des menschlichen Individuums in einem übergeordneten Lebenszusammenhang wird zwar deutlich begrenzt, gleichwohl kann es als Entität in seiner individuellen Besonderheit aber zumindest temporär existieren. Die menschliche Welt zeigt sich als besonderes Phänomen innerhalb eines größeren Zusammenhangs, mit sehr spezifischen Bedingtheiten, die insbesondere aus dem Bewusstsein für die (eigene) Vergänglichkeit entstehen.

Die Unversöhnlichkeit gegenüber der Kontingenz und Prozesshaftigkeit des Lebenszusammenhangs ist aus meiner Sicht sehr ernstzunehmen. Sie ist zentral für die Entstehung von »Natur«konzeptionen an sich, als einem Versuch, Lebenszusammenhänge zu verstehen und zu erfassen, um sie beherrschen zu können, und damit auch für die praktische Ausgestaltung von »Natur«verhältnissen. Die Angst vor der eigenen Sterblichkeit und Vergänglichkeit lässt sich nicht negieren, gerade weil sie zur animalischen Ausstattung des »Menschen« gehört. Sie bedingt, dass der »Mensch« den Versuch, sich im Sinne des eigenen Überlebens von einem kontingenten Seinszusammenhang abzugrenzen, kaum aufgeben wird und kann. Als (selbst)bewusstes Wesen ist er darauf aus, der Gleichgültigkeit der »Natur« seine eigenen Wertigkeiten und Geschichten entgegenzusetzen und den Lebenszusammenhang im eigenen Sinne zu konfigurieren. Dabei hat die menschliche Gemeinschaft gegenwärtig immer weiter reichende technische Möglichkeiten, die zunehmend die Grundlagen und den Beginn des Lebens selbst erfassen, wie es der Begriff der Biotechnologie ausdrückt. Dies führt zu neuen Absicherungen, aber auch zu Normierungen, die menschliche Lebensgeschichten zukünftig auch physisch in bestimmte Bahnen lenken könnten. Notwendig geworden ist eine Verständigung darüber, wie weit die Befugnisse des »Menschen«, Leben eigenmächtig zu gestalten, gehen können und sollten. Hierbei wird es auch um die Frage nach dem Umgang mit der eigenen Sterblichkeit gehen sowie die Frage, wie Fortschritt fortan zu definieren ist und was das menschliche Leben zukünftig ausmachen soll: ein gesicherteres Überle-

ben, das auf die eine verlängerte Dauer des eigenen Selbst setzt, dafür aber auch Lebensprozesse beherrschen, optimieren und normieren muss, oder eine Lebensvielfalt, die Leiden und Tod notwendig mit einschließt, aber damit zugleich Spontaneität und kreative Denkwege, welche sich gerade auch im Scheitern und im Unperfekten konstituieren. So könnte eine Antwort auf den technischen Fortschritt und die physische Optimierung eine *bewusste* Leiblichkeit und Selbstbegrenzung sein. Diese hätte die Widerständigkeit und Spontaneität (materieller) Lebensprozesse ernstzunehmen, mit denen sie, auch in unvorhergesehener Weise, interagieren muss. Dies würde bedeuten, die eigene Sterblichkeit nunmehr wirklich *bewusst* anzunehmen, zu akzeptieren und zu riskieren – und damit als grundlegende kulturelle Bedingung zu erhalten, die das Humane im bisher bekannten Sinne entscheidend mit hervorbringt. Zugleich ist zu fragen, ob dies sinnvoll und möglich erscheint und ob nicht das Leben selbst, zu dem auch die Weiterentwicklung des Bewusstseins gehört, ein letztlich unaufhaltsamer Prozess ist, der wiederum neue, bisher nicht vorstellbare Lebensformen hervorbringt. Diese werden den ›Menschen‹ als individuelle Spezies in den bisher bekannten Daseinsformen möglicherweise nicht mehr einschließen oder hinter sich lassen, was tatsächlich ein posthumanes Zeitalter einleiten würde. Ebenso erscheint es jedoch möglich, dass dieser sich wiederum anpasst und mit neuen Daseinsmöglichkeiten selbst (er)finden und positionieren kann. Auch darin zeigt sich das unklärbare und abschließbare Wechselverhältnis, das zwischen dem ›Menschen‹ und den Lebenszusammenhängen besteht. Es lässt sich weder feststellen noch vorhersagen, wohin die Reise geht, was allerdings nicht heißt, dass der ›Mensch‹ nicht dennoch gezwungen ist, sein eigenes Handeln zu reflektieren und die Verantwortung für das Leben, das er selbst dadurch hervorbringt, zu übernehmen.

Dies hat auch Konsequenzen für das Schreiben über ›Natur‹ selbst. Dieses erscheint als spezifische Handlung, die ein Wissen hervorbringt – ›Natur‹konzeptionen, die wiederum Lebensverhältnisse beeinflussen und steuern. So erscheint ein neues ›Nature writing‹ als eines, das die Sinnlichkeit und die leiblichen Erfahrungen des ›Menschen‹ ernstnimmt und damit seine Bezüglichkeit und die Einbindung in einen Gesamtzusammenhang deutlich macht. Zugleich kann damit kein gemeinsamer und objektiver Sinn mehr behauptet werden, und ein beherrschender Gestus wird obsolet. Bei Klougart ergab sich aus der Fragmentarizität des Textes selbst eine lebendige Bezüglichkeit, die einen gemeinsamen Sinn prekär

werden lässt. Sprache wurde dabei nicht mehr als beschreibende Instanz eingesetzt, sondern durch das metaphorische Verfahren selbst als lebendige und bewegliche, die die Welt durchmisst und dadurch in immer neuen Nuancen zeigt. Ideologische und feststehende Bewusstseinskonstruktionen werden damit unterlaufen und gezeigt, dass ›Natur‹konzeptionen in den Lebensvollzug und eine Spontaneität und Kontingenz eingebettet sein müssen. Die Lockerung anthropozentrischer Perspektiven, die sich als solche jedoch nie vollständig auflösen lassen, bedingt eine neue Offenheit, die allerdings, wenn sie ernstgenommen wird, auch zu neuen Formen der Auseinandersetzung beispielsweise mit der eigenen Sterblichkeit führen muss. Es ist keine neue und harmonischere ›Natur‹beziehung, die hier aufscheint, sondern vielmehr eine neue Form der Positionierung, die Wechselverhältnisse ernster nimmt und eingehender erkundet, als dies bisher der Fall war.¹ Sie bietet Chancen für neue, bewussteren Gestaltungen von Lebensverhältnissen, aber auch die fundamentale Herausforderung, sich auch mit den Begrenzungen des ›Menschen‹, der Kontingenz, dem Chaos und der Prozesshaftigkeit des Daseins auseinanderzusetzen. Eine ökologische Haltung, die dies verweigert oder nicht praktisch umsetzt, bleibt ein leeres Konstrukt, eine Illusion, die in der Gestalt des vermeintlich Neuen das Alte weiterführt. Der Text spiegelt vor allem die Wechselhaftigkeit und Vielfalt menschlicher Lebensmöglichkeiten wider, er bietet Verständigung über grundlegende Daseinsbedingungen, aber weder exemplarische Orientierungen noch Möglichkeiten, diese umfassend zu überschreiten. Damit zeugt er vor allem von einer neuen Unruhe, wie sie auch Donna Haraway vor Augen hat: Der ›Mensch‹ muss sich in der Auseinandersetzung mit einem lebendigen ›Natur‹ und im Austausch mit anderen Lebewesen fortan selbst als ungesichertes und prozesshaftes Wesen formieren – sofern er sich denn dafür entscheidet, tatsächlich Teil einer unvorhersehbaren, schöpferischen und lebendigen Welt sein zu wollen.

¹ Vgl. dazu auch meine Überlegungen zu Donna Haraway im Schlussteil dieser Arbeit.

7. Neue ›Natur‹verhältnisse – ein Ausblick

Die vorangegangenen Ausführungen zu den Primärtexten haben gezeigt, wie stark die Auseinandersetzung mit und die Beziehung zu ›Natur‹phänomenen das menschliche Leben prägen. Sichtbar wurde dabei nicht nur die Komplexität der Vorstellungen von ›Natur‹ und menschlicher ›Natur‹verhältnisse, sondern auch, dass diese in der Gegenwart in Bewegung geraten sind. ›Natur‹ erschien als mentales Ordnungsmodell, das stets aus menschlicher Perspektive konfiguriert wird und daher mehr über den ›Menschen‹ und seine Weltbilder aussagt als über ›Natur‹ selbst. Gerade dadurch kann und konnte ›Natur‹ zur Spiegel- und Reflexionsfigur werden, die dazu dient, das Eigene als spezifisch menschlich zu definieren. Vorstellungen von ›Natur‹ wirken, dies habe ich in den einzelnen Kapiteln gezeigt, tief auf anthropologische Vorstellungen ein bzw. mit ihnen zusammen. Deutlich wird dies auch darin, dass der ›Natur‹begriff, wie ihn die Aufklärung prägte, sehr wesentlich aus einem anthropologischen Paradigmenwechsel hervorgegangen ist. Dies bedeutet, dass ›Natur‹konzeptionen vor allem auch als anthropologisches Material gelesen werden können, da sie Rückschlüsse auf die mentalen Welten des ›Menschen‹ zulassen. Sie sagen etwas darüber aus, wie sich der ›Mensch‹ in seiner Umgebung positioniert und in ihr handelt, welche Möglichkeiten er sich zutraut und welche er negiert, kurz: welche Stellung er in der Welt bezieht.

Andererseits zeigte sich, dass eine dualistische Trennung zwischen ›Mensch‹ und ›Natur‹, wie sie sich in der Aufklärung bildete, nicht mehr aufrechterhalten werden kann. Gerade die Veränderungen im Zuge der Umweltkrise verstärken das Bewusstsein für die vielfältigen Verwebungen von ›Mensch‹ und ›Natur‹ sowie ›Natur‹ und Kultur. So machten die hier untersuchten Texte deutlich, dass die Beziehung zur und die Einbindung in die physische Umgebung erst den Ermöglichungsgrund darstellen, aus dem die spezifischen Kulturformen des ›Menschen‹ hervorgehen können. Wird diese Grundlage zerstört oder fundamental verändert, verändert sich auch das menschliche Leben. Weiterhin sind ›Natur‹phänomene, beispielsweise die ›Tiere‹, fundamental an der Ausgestaltung menschlicher Wissenskonfigurationen beteiligt. Dieses neue Bewusstsein für die Interaktionen zwischen ›Natur‹ und ›Mensch‹ und die Agentialität anderer Lebewesen, lässt den ›Natur‹begriff problematisch erscheinen, vor allem, wenn er zu suggerieren versucht, das Lebendige in seiner Gesamtheit zu

erfassen. Vielmehr ist er ein Konstrukt, das Lebens- und Seinsverhältnisse in bestimmter Weise perspektiviert und Phänomene in bestimmter Weise zu beschreiben und zu fassen versucht. ›Natur‹konzeptionen, so lässt sich daher zusammenfassend sagen, sind mentale Konzepte, Vorstellungen und Narrative, die bestimmte Phänomene und ihre physische Umgebung in spezifischer Weise kulturell ordnen. Der ›Mensch‹ ist dabei fähig, von seiner Umgebung zu abstrahieren, ohne die Wechselbeziehung mit ihr aufgeben zu können. Kultur wird hier sichtbar als Teil eines größeren Zusammenhangs, sie kann diesen weder nachbilden, überblicken noch integrieren, sie ist eine spezifische Weltsicht und ein Zur-Weltsein, auf das der Mensch als Wesen angewiesen ist, mit dem er aber zugleich eine große Verantwortung übernimmt. ›Natur‹ und ›Mensch‹, so wurde damit herausgearbeitet, sind grundlegende menschliche Sinnkonfigurationen, die wechselseitig aufeinander einwirken, sich historisch spezifisch ausbilden und daher in ihren konkreten Ausgestaltungen genau untersucht werden müssen. Vor allem sind sie, darin ist dem Anliegen des Ecocriticism voll und ganz zuzustimmen, auch auf ihre Konsequenzen für das menschliche Handeln hin zu beleuchten und vor dem Hintergrund der gegenwärtigen Umweltkrise grundlegend zu transformieren.

Zugleich erweisen sich jedoch auch ökologische Überlegungen, die die Gegenwart sehr stark prägen, ebenso wie Konzeptionen des Anthropozäns als Narrative, die historisch situiert sind und nicht absolut gesetzt werden können. Dies soll ihre Relevanz, beispielsweise die Betonung der (physischen) Wechselwirkungen von ›Mensch‹ und ›Natur‹ und das Bewusstsein für die Zerstörung durch den ›Menschen‹, keineswegs in Abrede stellen oder schmälern. Es soll jedoch hervorgehoben werden, dass auch diese ›Natur‹vorstellungen keineswegs einfach gegeben sind, sondern selbst bestimmte Voraussetzungen, Konsequenzen und auch Begrenzungen haben. Vor diesem Hintergrund kann es aus meiner Sicht nicht Aufgabe der Geisteswissenschaften – und insbesondere der Literaturwissenschaften – sein, diese Narrative einfach zu übernehmen und zu kolportieren, um ein neues und besseres ›Natur‹verhältnis zu schaffen und auch in älteren Texten Spuren desselben aufzufinden. Dies schwingt im politischen Anliegen gerade des frühen Ecocriticism allzu oft mit. Wichtig ist jedoch, gleichzeitig eine kritische und selbstreflektierte Perspektive einzunehmen, die die Entstehung von Narrativen und ihre Wirkungsweisen hinterfragt. Dabei geht es um die Frage, welche Bilder von ›Mensch‹ und ›Natur‹ auch die Forschung selbst entwirft und weiterträgt,

welche Lebensmöglichkeiten und Orientierungen diese eröffnen können und wo ihre dunklen Flecken liegen? Gerade die Auseinandersetzung mit literarischen Texten birgt an dieser Stelle, wie ich gezeigt habe, ein großes Potenzial. Literatur ist ein Experimentierfeld, um tradierte ›Natur‹konzeptionen zu beleuchten und neue Figurationen zu entwerfen. Sie fungiert dabei durchaus auch als Korrektiv zu theoretischen Konzepten, indem sie diese auf anthropologische Fragestellungen bezieht und deren Konsequenzen und Schattenseiten aufzeigt. So erwies sich in der Auseinandersetzung mit den literarischen Texten, dass Transformationen und Zerstörungen der physischen Umgebung eine Bewusstmachung und kritische Reflexion sowie die Veränderung mentaler Denkwelten – und davon ausgehend des menschlichen Handelns – dringend erfordern. Sie zeigten aber auch die Probleme auf, die mit dem Verlust tradierter ›Natur‹- und Selbstkonzeptionen und der Auflösung anthropozentrischer Perspektiven einhergehen können. Es zeigte sich hier die Gefahr eines Orientierungsverlusts, indem der ›Mensch‹ als passiv-animalisches Wesen in seine Umgebung eingebunden wird, was es ihm jedoch unmöglich macht, verantwortlich und ethisch zu handeln. ›Menschen‹ sind, wie alle anderen Lebewesen auch, darauf angewiesen, ihre Umgebung sinnvoll zu ordnen und können und sollten ihre spezifische Fähigkeit, diese zu transzendieren und eigene mentale Welten zu entwerfen, nicht verleugnen. Eine Auflösung dieser spezifisch humanen Perspektive ist nicht möglich, der ›Mensch‹ ist kein ›Tier‹ unter anderen, und sein Weltbild ist notwendig anthropozentrisch – zugleich muss und kann diese Perspektive aber nicht mehr absolut gesetzt werden, sondern sich vielmehr der eigenen Begrenzungen bewusst bleiben.

Kritisch zutage trat gleichfalls, dass gegenwärtige ökologische Narrative oft harmonische ›Natur‹bilder erzeugen, die stellenweise stark an die Romantik erinnern, zugleich aber implizit auf einer weit fortgeschrittenen ›Natur‹beherrschung basieren, die eine vorbehaltlose Nähe und Annäherung und die – vermeintliche – Aufgabe der eigenen, abstrahierenden Perspektive, erst möglich macht. Die Problematik der Auseinandersetzung mit der eigenen Sterblichkeit und der Dekonstruktivität von ›Natur‹ wird dabei entweder konsequent ausgeblendet oder im eigenen Narrativ fruchtbar gemacht und aufgehoben, beispielsweise in apokalyptischen Narrativen. Erzeugt wird damit allzu oft erneut das Bild einer sprechenden und sinnvollen, anthropomorph geprägten, zumindest jedoch erzählbaren ›Natur‹, die Widersprüche und fundamentale Fremdheiten zwischen ›Mensch‹

und physischer Umgebung, wie sie z.B. bei Josefine Klougart sichtbar wurden, aufhebt. Damit werden die ›Natur‹phänomene selbst in neuer, alter Weise vereinnahmt. Auch sind ökologische Konzeptionen gegenwärtig vielfach mit Ökonomie und mit Konsum verbunden, das harmonische ›Natur‹verhältnis wird selbst zur Ware, was aber den Ressourcenverbrauch langfristig nicht ausreichend einschränken wird. Diese kritischen Punkte müssen weitaus gründlicher reflektiert werden, als es bislang geschieht. Erst dies würde erlauben, ökologische Vorstellungen nicht einfach zur neuen Ideologie und zum neuen fixen Leitstern (auch der Politik) zu erheben, sondern vielmehr konkret zu durchdenken und damit auch implementierbar zu machen. Beachtet werden müssen dabei auch die spezifischen Möglichkeiten und Existenzbedingungen von ›Menschen‹. Wichtig ist beispielsweise der Dialog zwischen Vertreter:innen ökologischer Konzeptionen und jenen der sogenannten Life Sciences untereinander und mit der Gesamtgesellschaft über die Frage, welche Sicherheiten und technischen Entwicklungen ›Menschen‹ eigentlich zum guten Leben brauchen und wie die menschliche Gesellschaft so gestaltet werden kann, dass sie das Leben und die Entwicklungsmöglichkeiten aller fördert – und nicht nur das eigene Glück, Sicherheit und Bequemlichkeit in den Vordergrund stellt. Den Ausgangspunkt für Veränderungen des ›Natur‹verhältnisses bildet somit aus meiner Sicht eine radikale und ehrliche (Selbst)reflexion, die neue und alte Vorstellungen von ›Natur‹ und ›Mensch‹ kritisch hinterfragt und dabei das Gesamtbild in den Blick nimmt. Es geht nicht darum, neue Verengungen zu schaffen oder einseitige Narrative zu etablieren. Ziel muss es sein, das eigene Handeln mit ›Natur‹phänomenen und in der eigenen physischen Umgebung klug zu gestalten und dabei nicht in romantisierende oder vereinnahmende Zuschreibungen zu verfallen. Dennoch ist es, darin ist dem Ecocriticism zuzustimmen, von fundamentaler Bedeutung, tradierte dualistische Trennungen von ›Mensch‹ und ›Natur‹ und einen beherrschenden Gestus, der die eigene Einbindung und die eigenen Wechselwirkungen negiert, zu verabschieden. Die physische Einbindung des ›Menschen‹ ist dabei ebenso ernst zu nehmen wie seine Fähigkeit, diese partiell zu überschreiten und zu transzendieren und dadurch neue Umwelten und Umgebungen zu schaffen. Was der ›Mensch‹ über die Welt denkt, ist von Gewicht – it matters, im wahrsten Sinne des Wortes. Um dieses Denken zu ergründen und weiterzuentwickeln, sind Literatur ebenso wie die Literaturwissenschaft von zentraler Bedeutung.

Eine inspirierende Konzeption, um die vorangegangenen Überlegungen weiterzudenken, bietet aus meiner Sicht Donna Haraway. In ihrem Buch *Unruhig bleiben* geht sie von einer komplexen »Verflechtung von uns sterblichen Kritikern mit unzähligen unfertigen Konfigurationen aus Orten, Zeiten, Materien, Bedeutungen« aus.¹ Sie beschreibt eine Welt des stetigen Miteinander-Seins und Miteinander-Werdens in immer neuen Verflechtungen, unerwarteten Kollaborationen und Kombinationen, die neue, artenübergreifende Geschichten und neue Verknüpfungslinien hervorbringen – im Sinne einer Sympoiesis.² Der implizite Begriff des Textils, des Gewebes, ist hierbei sehr wichtig. Haraways Verhedderungen, das Ineinander-Verschlungensein aller Lebewesen, erinnern dabei zunächst durchaus an das klebrige Schlamassel, von dem Timothy Morton spricht, werden aber anders konnotiert:

SF ist Geschichtenerzählen und Faktenerzählen; es ist das Muster möglicher Welten und Zeiten, materiell-semiotischer Welten, vergangener, gegenwärtiger und kommender Welten. Ich verwende *string figures* als eine theoretische Trope, als eine Art und Weise, Denken-mit als sympoietisches Veheddern, Verfilzen, Verwirren, Nachspüren und Sortieren mit zahlreichen GefährInnen zu betreiben. Ich arbeite mit und in SF als materiell-semiotischer Kompostierung, als Theorie in Schlamm und Durcheinander (*muddle*).³

Zwar spricht auch Haraway dezidiert von einer notwendigen Verabschiedung des alles beherrschenden Homo sapiens und einer notwendigen Wiedereingliederung des ›Menschen‹:

Das Humane als Humus hat Potenzial, wenn es gelingt, das Humane als Homo zu zerhacken und zu zerschreddern, dieses stagnierende Projekt eines sich selbst erzeugenden und den Planeten zerstörenden Unternehmers.⁴

Eingeläutet wird damit allerdings bei Haraway explizit kein posthumanes Zeitalter, sie betont an mehreren Stellen, sie sei »Kompostistin und keine Posthumanistin: Wir sind alle Kompost und nicht posthuman.«⁵ Wesent-

1 HARAWAY: 2018, 9. Critter ist im Amerikanischen ein gebräuchlicher Begriff »für alles mögliche Getier«, der auch in der Wissenschaft verwendet wird und dabei spezifische Anklänge, z.B. an die Schöpfungsgeschichte durch das Wort »Kreatur«, vermeidet. Er wurde daher in der deutschen Version des Buches mit dem Kunstwort Kritter übersetzt, das Haraway nach eigener Auskunft großzügig verwendet, »für Mikroben, Pflanzen, Tiere, Menschen, Nicht-Menschen und manchmal auch für Maschinen« (ebd., 231).

2 Vgl. ebd., 85ff.

3 Ebd., 49.

4 Ebd., 50.

5 Ebd., 140. Vgl. auch ebd., 80f.

lich stärker als bei Morton wird damit aus meiner Sicht das Potenzial zur Neuschöpfung betont, in der der ›Mensch‹ nicht mehr allein und in beherrschender Weise Welten schafft, aber dennoch als Wesen mit seinen Eigenarten am Prozess der Weltschöpfung und des Geschichtenerzählens beteiligt ist. Es geht nicht darum, das ›Menschliche‹ und menschliche Sinnperspektiven aufzugeben, sondern diese vielmehr neu zu gestalten, sich, so schreibt Haraway, auf eigensinnige Art verwandt zu machen und neu miteinander leben und sterben zu lernen.⁶ In Haraways sympoietischem Weltgewebe bleiben daher Sinnbildungen und Sinnmöglichkeiten erhalten. Als Prozess lassen sie sich assoziieren mit den Teppichen der Navajo-Indianer, die Haraway eindrucksvoll beschreibt. Das Weben werde dabei begleitet von einem Refrain: »›Mit mir ist Schönheit‹ (*shil hózhó*); ›in mir ist Schönheit‹ (*shii' hózhó*); ›von mir kommt Schönheit‹ (*shits' áá d óó hózhó*)«. Das in der Navajo-Kosmologie zentrale Konzept des *Hózhó* lasse sich übersetzen mit »›Schönheit‹, ›Harmonie‹ und ›Ordnung‹«, jedoch, so schreibt Haraway,

ich denke, eine treffendere Übersetzung würde die richtigen Beziehungen in der Welt hervorheben, einschließlich der Beziehungen menschlicher und nicht-menschlicher Wesen, die *von* der Welt sind, als ihre sagenumwobene und kraftvolle Substanz, und nicht *in* der Welt als Container.⁷

Solche Verknüpfungen bringen Bedeutung und Schönheit hervor, ohne dabei von der Materialität und der konkreten Situierung zu stark zu abstrahieren:

Weben ist weder säkular noch religiös; es ist *sensibel*. Im Weben manifestieren sich bedeutungsvolle, gelebte Verbindungen, die Verwandtschaft, Verhalten, relationales Handeln hervorbringen – für *hózhó*, für Menschen und Nichtmenschen. Situiertere Verweltlichung ist fortdauernd, weder traditionell noch modern.⁸

Es geht auch Haraway durchaus um Verabschiedung gewohnter Perspektiven, um das Erschrecken über die Weltzerstörung, die der beherrschende ›Mensch‹ hervorgebracht hat, allerdings ohne daran zu verzweifeln und die Geschichte(n) damit enden zu lassen. Vielmehr ist die Welt in materiell-semiotischen Sinngebilden neu zu entwerfen.

6 Ebd., 10.

7 Ebd., 125.

8 Ebd., 126.

Voraussetzung für Neuentwürfe menschlicher Weltverhältnisse ist dabei eine Grundhaltung der Neugier und der Offenheit, des sich Sicheinlassens auf den anderen als anderen, als überraschendes Element in Verbindung mit und innerhalb der eigenen Weltsichten. Haraway beschreibt hier eine Praxis der detaillierten und höflichen Aufmerksamkeit, des verstehen-wollenden Fragens, das für Überraschungen offen bleibt – ein ungeheuer sorgsames Erkunden der Verbindungslinien zwischen den Lebewesen und, darauf basierend, das Neuknüpfen weltlicher Beziehungen.⁹ Eine solche Aufmerksamkeit setzt keine Narrative mehr als gegeben, als besser oder schlechter voraus, sondern wendet sich vielmehr dem Sein selbst zu. Sie sieht Details und folgt im Wirrwarr einzelnen Fäden, sie greift diese heraus und knüpft im Zusammenspiel mit anderen Mitspieler:innen neue Geschichten und Verbindungen. Wissensordnungen werden damit zu flexiblen Konstruktionen, die gleichwohl aus einer genauen Erkundung konkreter Verortungen hervorgehen. Haraway spricht von einer »gewissen Entbindung von Ontologien und Epistemologien«.¹⁰ Wichtig ist somit die Einsicht in die Begrenzungen und die Situiertheit der eigenen Perspektiven und zugleich das verantwortungsvolle Knüpfen dieser Lebenslinien: »Um auf nichtanthropozentrische Differenzen einzugehen, müssen wir das Gewebe aus eigenem Wissen und Wissenswegen hinterfragen.«¹¹ Kritisch sieht auch Haraway dabei allerdings harmonisti-

9 Vgl. zur Praxis dieses neuen Fragens ausführlich ebd., 176 ff. Ein wichtiger Aspekt dieser Aufmerksamkeitspraxis ist eine Kultivierung der Höflichkeit, die es erfordert »andere auf aktive Art und Weise interessant zu finden, selbst – oder speziell – andere, über die die meisten Leute behaupten, schon alles zu wissen; die Fähigkeit, Fragen zu stellen, die der Gesprächspartner wirklich interessant findet, und die wilde Tugend der Neugierde zu kultivieren. Die eigene Wahrnehmungsfähigkeit und Responsabilität müssen neu kalibriert werden – und all das muss mit großer Höflichkeit passieren! [...] Das klingt alles mehr als nur ein wenig riskant. Neugierde führt immer etwas zu weit weg vom Weg. Und da liegen die Geschichten.« (Ebd., 176).

10 Ebd., 122. Sehr eindrücklich sind an dieser Stelle Haraways eigene Erkundungen der Verflechtungen von Ameisen und Akazien, die sowohl biologisch fundiert als auch spannend erzählt sind. Haraway bemerkt hierzu: »Der Teufel steckt wirklich in den Details verantwortlicher Naturkulturen, die von zurechnungsfähigen Art-GenossInnen bewohnt werden. Sie – wir – sind hier, um zusammen zu leben und zu sterben, nicht nur, um zusammen zu denken und zu schreiben. Aber auch dafür sind wir hier: um zusammen Welten zu säen und um mit Ameisenabsonderungen auf Akaziensamen zu schreiben, damit die Geschichten nicht abbrechen.« Vgl. ebd., 169 ff., hier: 172. Hier zeigen sich möglicherweise Ansätze für eine neue Art des ›Nature writing‹, die eingehender zu erkunden wären. Vgl. hierzu auch ebd., 44.

11 Ebd., 168.

sche Bilder. Das neue Miteinander-Werden und eine neue Responsabilität bergen keine Garantien mehr für den ›Menschen‹ und sie sind Praktiken des Lebens *und* Sterbens:

Jene Entscheidungen und Transformationen, die in unserer Zeit so dringend notwendig sind, damit wir wieder lernen, oder auch: überhaupt einmal lernen, weniger tödlich zu sein, responsabler, besser gestimmt, offener für Überraschungen, fähiger, die Künste des guten Lebens und Sterbens in artenübergreifender Symbiose, als Sympoiesis, als Symanimagenese auf einem beschädigten Planeten zu praktizieren, müssen wir ohne Garantien und Erwartungen von Harmonie mit jenen machen, die nicht wir selbst sind – und auch nicht gesicherterweise das andere.¹²

Das neue In-der-Welt-Sein ist ein Sein in neuer Unruhe, das weder Beherrschung noch Stabilität erlaubt. Es ist eine »Kombination aus schöpferischer Freude, Schrecken und kollektivem Denken«¹³, die es ermöglicht, gemeinsam neue Geschichten und Kompositionen zu erfinden.¹⁴ Dies lässt sich mit der Literatur verbinden als Ort, an dem solche Geschichten ihren Ausdruck finden können.

Haraways Überlegungen haben auch ein starkes utopisches Potenzial und wären als solches natürlich ebenfalls genauer zu untersuchen und zu hinterfragen.¹⁵ Als sehr bedeutsam für die Herausbildung neuer ›Natur‹verhältnisse erscheinen mir jedoch die Begriffe der Responsabilität, der Sensibilität und der konkreten und neugierigen Aufmerksamkeit für den anderen. Es geht dabei gerade nicht um eine neue, alte Vereinnahmung im harmonistischen Gewand, die ›Natur‹phänomene zum Spiegel des Eigenen und diese dem ›Menschen‹ damit letztlich erneut gefügig macht. Weiterführend ist hier das Konzept der Resonanz als Weltbeziehung, wie es Hartmut Rosa entwirft. Identität entstehe, so Rosa, durch Resonanzerfahrungen, die Menschen in ihrer Lebensführung suchen und brauchen. Auch die Konstitution des Subjekts sieht Rosa als Ergebnis von Resonanzerfahrungen.¹⁶ Natur werde

¹² Ebd., 135.

¹³ Ebd., 48.

¹⁴ Vgl. ebd., 63.

¹⁵ Als problematisch sehe ich beispielsweise, dass die Projekte, die Haraway beschreibt, doch stark menschlich perspektiviert sind, so dass genauer zu fragen ist, welche Eigendynamik z.B. den tierischen Partner:innen hier tatsächlich zukommt. Vgl. dazu auch ebd., Anm. 638.

¹⁶ Vgl. ROSA: 2014, 124 ff., und ders.: 2019 [2016], 35 f.

in der Kultur der Moderne als die zentrale Resonanzsphäre des Menschen konzipiert [...]. In ihr begegnen die Subjekte einer Entität, welche die für Resonanz konstitutive Bedingung des tendenziell Unverfügbaren, Widerständigen, Eigensinnigen, aber eben auch des *Antwortenden* erfüllt.¹⁷

Als Voraussetzung für Resonanzerfahrungen definiert Rosa somit gerade die Unverfügbarkeit des Anderen, das den Menschen übersteigt. Natur konnte deshalb zur Quelle starker Wertungen und zur Resonanzsphäre werden, weil sie als unkontrollierbar erfahren wurde, als eigenständige Quelle von Wert und Ansprüchen, die »als gegeben, nicht als gemacht oder gewählt erscheint«.¹⁸ Mit immer stärker werdender Verfügbarkeit von Natur verringerte sich jedoch diese Wechselwirkung, die neuen technischen Möglichkeiten könnten Natur in ein stummes Objekt schwacher Wertungen transformieren. Sie erscheint dann als hergestellte und benutzte Natur, die dem Menschen keine Antworten mehr gibt, sondern vielmehr nur noch ein Echo zurückwirft.¹⁹ So kam in der Moderne erstmals die massive Angst vor einer verstummenden ›Natur‹ auf und allgemein eine Angst vor dem Verstummen der Welt, dem Erlöschen der Resonanzachsen, was ein massives Gefühl der Entfremdung auslöst.²⁰

In der Gegenwart scheint sich diese Angst weiter zu verstärken und hat angesichts der Zerstörung korrespondierender Räume, wie sie bei Marion Poschmann sichtbar wurde, auch eine große Berechtigung. Sie erscheint damit auch als Grundmovens und Auslöser für ökologische Überlegungen. So geht Rosa, aus meiner Sicht völlig berechtigt, davon aus, dass hier nicht nur die Fürsorge für die Umwelt im Vordergrund stehe, sondern vielmehr die Angst vor einem Verstummen der Natur, die dann als Spiegelbild der Zerstörung dem Menschen nur noch die eigene hässliche Fratze zurückwirft:

Nicht dass wir die Natur als *Ressource* verlieren, sondern dass die Natur als *Resonanzsphäre* verstummen könnte, als ein eigenständiges Gegenüber, das uns antworten kann und damit Orientierung zu stiften vermag, ist der Kern der

¹⁷ Ebd., 457. Als weitere Resonanzsphären nennt Rosa Religion und Kunst.

¹⁸ Vgl. ders.: 2014, 128 ff., hier: 132. Rosa beschreibt hier Natur im Zusammenhang mit der Selbstfindung, einerseits einem Hineinhorchen in sich selbst, auf die eigene Natur, andererseits in einem Hören auf die äußere Natur, im Sinne eines Rückzugs aus der sozialen Welt, der die innere Stimme erst vernehmbar macht. Diese »Idee einer ›heimlichen‹ Korrespondenz zwischen innerer und äußerer Natur« lebe auch in der Moderne weiter (ebd., 132.).

¹⁹ Vgl. ebd., 134 ff.

²⁰ Vgl. ders.: 2019, 522 ff.

tiefschürfenden Umweltsorge der Gegenwart. Das Verstummen der Natur (in uns und außer uns), ihre Reduktion auf Verfügbares und Noch-verfügbar-zu-Machendes ist aus resonanztheoretischer Perspektive das eigentliche kulturelle ›Umweltproblem‹ spätmoderner Gesellschaften. Der Umweltsoziologie und der Umweltpolitik und erst recht den naturwissenschaftlich orientierten Disziplinen fehlen aber die konzeptuellen Mittel, die sich abzeichnende Resonanzkatastrophe zu erfassen und zu artikulieren: Sie interpretieren daher die ökologische Krise weiterhin als eine Krise ›versiegender Rohstoffe‹ und verhängnisvoller kausaler Wirkungen.²¹

Diese Überlegungen lassen sich aus meiner Sicht nicht nur durch die Ergebnisse dieser Arbeit bestätigen, sondern sind auch geeignet, einige Paradoxien gegenwärtiger ›Natur‹verhältnisse zu erklären, beispielsweise die Zusammenhänge von ökologischen Überlegungen und Konsum. So erscheint plausibel, dass eine korrespondierende ›Natur‹nähe durchaus um den Preis gesucht wird, diese beispielsweise mit dem Flugzeug ansteuern zu müssen. Ebenso lassen sich von hier aus kritische Anfragen an den Ecocriticism richten: Einerseits erscheint dieser umso plausibler, weil er als Forschungsrichtung durchaus geeignet ist, die ›Resonanzkatastrophe‹, von der Rosa hier spricht, sichtbar zu machen. Andererseits ist ein Kernpunkt des frühen Ecocriticism gerade der Erhalt bzw. die Produktion einer solchen Stimme der ›Natur‹ – in teilweise sehr romantisch anmutender Weise – bei der zu fragen ist, ob hier nicht vielmehr Realitäten vertuscht werden. So zeigte sich im Text von Marion Poschmann ein potenziell narzisstisches Verhältnis, das das ›Natur‹phänomen den eigenen Konfigurationen und harmonistischen Bildern unterwirft und damit Fremdheiten regelrecht überblendet. Auch hier verschwindet ›Natur‹ als eigenständige Korrespondenz- und Antwortsphäre. So macht Rosa, und darin korrespondiert er mit Donna Haraway, darauf aufmerksam, dass ein wirkliches Resonanzverhältnis eine Akzeptanz des anderen in seinem So-Sein und die ehrliche Auseinandersetzung mit ihm voraussetzt, die auch bewirkt, dass das menschliche Ich seine eigenen Grenzen und möglicherweise Missvergnügen und Unbequemlichkeit erfährt.

Auch hier zeigt sich, dass ein Ausgangspunkt beim ›Menschen‹ unbedingt notwendig erscheint. Es geht nicht um eine neue Harmonie mit ›Natur‹, die sich herstellen und für menschliche Bedürfnisse funktionalisieren (und teuer bezahlen) lässt, sondern darum, sichtbar zu machen, was ›Natur‹nähe und der Verlust derselben für den ›Menschen‹ und seine Lebensmöglichkeiten (in positiver wie in negativer Weise) bedeuten. So

²¹ Ebd., 463.

ließe sich eine neue ›Natur‹nähe nur durch eine Akzeptanz dessen realisieren, was die gegenwärtige Gesellschaftsordnung vehement ausgrenzt: Verletzlichkeit, Unbequemlichkeit und Unkontrollierbarkeit. Neue ›Natur‹verhältnisse lassen sich nicht etablieren in einer ökonomisch-kapitalistischen Ordnung, die immer mehr nach individuellen Verfügbarkeiten strebt und dem Wunsch, die eigene Welt perfekt, sicher und bequem zu gestalten.²² Der Flug nach Kanada wird nicht besser durch die Kompensation bei Atmosfair, und die sogenannten Life-Sciences, die den ›Menschen‹ immer gesünder und langlebiger machen wollen, lassen bestimmte menschliche Erfahrungen verschwinden. Digitalisierung und schöne Medienwelt verringern echte Berührungszonen, in denen allerdings auch Missbehagen entstehen kann. ›Natur‹, so wird hier deutlich, sollte nicht in neuen Gewändern zum Surrogat im Kontext des aktuellen menschlichen Glücksstrebens werden. Durch eine ständige Verfügbarkeit von ›Natur‹, wie sie sich auch in Phänomenen wie dem Waldbaden ausdrückt, wird die Ausbildung echter »Tiefenresonanzen« erschwert.²³ Resonanz entsteht vor allem in der Vielfalt der Auseinandersetzung, die genuine menschliche Erfahrungsmöglichkeiten eröffnet, sie ist keine Ware, die sich einfach herstellen oder verkaufen lässt. Eben dies widerspricht jedoch einer Gegenwart, die auf immer weitergehende Steigerung von Wohlstand und Wachstum setzt, fundamental. Die Steigerungs- und Beschleunigungslogik erlaubt weniger Erfahrungen der Resonanz, die ein Sich-Einlassen auf den anderen und bestimmte Rhythmen und auch Widerständigkeiten erfordert:

22 Vgl. ausführlicher ebd., 615 ff.

23 Vgl. ders.: 2014, 136 ff., hier: 138. Das Waldbaden wäre als Phänomen natürlich noch eingehender zu beleuchten. Es ist durchaus möglich, dass hierbei auch echte Resonanzen und Berührungspunkte entstehen, generell verdächtig erscheinen mir jedoch Formulierungen wie: »Für mich wirkt die Beschäftigung dort [im Garten, D.L.] wie ein Anti-Stress-Programm. Inmitten der Natur stellt sich bei mir fast augenblicklich Freude ein. Und Ruhe. Vor allem dann, wenn ich allein unterwegs bin. [...] Gerät man beispielsweise in eine Lebenskrise [...] dann kann die Atmosphäre des Waldes die Gedanken beflügeln – und einen geradezu spüren lassen, wie der Kontakt zur Natur, zum Lebendigen, einen stärkt und ermutigt. [...] Wer wach bleibt, wird sicher erleben, wie sich die verschiedenen Sinne anregen lassen. [...] Vielleicht fällt zwischendurch etwas Nieselregen. Auch das sollte man mal erleben – und versuchen, einen leichten Schauer auszuhalten. Es ist ja nicht gefährlich.« (WOHLLEBEN: 2019). Hier wird aus meiner Sicht ein Wohlfühlprogramm inszeniert, das bei der Suche nach echter Resonanz keinesfalls zwangsläufig gegeben ist.

Reichweitenvergrößerung ist zu einer beherrschenden Form der Resonanzsuche geworden. Was auf diese Weise jedoch auf der Strecke bleibt, ist die Berührung durch das unverfügbare Andere, mit dem wir in eine Antwortbeziehung treten, die Widerspruch erlaubt und fordert und eine transformative Anverwandlung ermöglicht, welche ihrerseits wiederum die tätige Erfahrung der Selbstwirksamkeit voraussetzt.²⁴

Radikale Transformationen lassen sich daher, so macht auch Rosa deutlich, nur durch ein radikales Umdenken erreichen: Indem der Mensch die eigene Steigerungslogik durchbricht, sich auf sich selbst, die eigenen Beschränkungen und den eigenen Platz im Weltgefüge besinnt und Bequemlichkeiten aufgibt, um langfristig allen Lebewesen und auch sich selbst ein erträgliches Leben zu sichern.²⁵ Dies ist als wichtiger Punkt in ökologischen Überlegungen stets mit zu bedenken. So schreibt Rosa:

Spätmoderne Subjekte sind davon überzeugt, dass der Schutz und die Erhaltung der Wälder und Ozeane, Gletscher und Käfer, Delfine und Eisbären um ihrer selbst willen und um der Erhaltung der Natur als solcher willen von überragender Wichtigkeit sind. Das so verstandene *Umweltbewusstsein* hat sich so sehr intensiviert und generalisiert, dass *öko* und *bio*, *grün* und *nachhaltig* zu Kardinalbegriffen des moralisch richtigen Verhaltens geworden sind. Allein: unsere individuellen wie kollektiven *Umweltpraktiken* scheinen sich gegenüber dieser normativen Orientierung nahezu vollständig immunisiert zu haben.²⁶

Resonanz wird sich nicht herstellen lassen durch die Projektion und das Herstellen positiver Bilder, während gleichzeitig alles beim Status Quo bleibt. Resonanz ist ein Begriff der Verbindung, der Berührung durch das unverfügbare Andere, die die eigene Sicherheit und Bequemlichkeit einschränkt. Um ein neues Verhältnis zu ›Natur‹ – der inneren wie der äußeren – zu gewinnen, muss der ›Mensch‹ zunächst sich selbst und die eigenen mentalen Konzepte reflektieren und auf dieser Basis praktische Veränderungen umsetzen.

Deutlich wird, dass ›Natur‹schutz und neue ›Natur‹verhältnisse fundamentale Umwälzungen der Gesellschaft erfordern, ein Umdenken an zentralen Punkten, das sich dann unter anderem auf den Umgang mit den physischen Umgebungen, aber noch sehr viel weiter, auswirken wird. Um

24 ROSA: 2019 [2016], 62f. Rosa geht hier sehr ausführlich auf eine Beschleunigungs- und Steigerungslogik ein, die zu Störungen im menschlichen Weltverhältnis führt. Als ein Beispiel nennt er die ökologische Krise, aber auch die Zunahme psychischer Krankheiten wie Burnout. Vgl. dazu ebd., 14. Vgl. auch ebd., 615 ff. und 711 ff.

25 Ebd., 56.

26 Ebd., 717 f., hier: 717.

noch einmal Donna Haraway zu zitieren: »Denken müssen wir«,²⁷ und zwar darüber nachdenken, wie wir als ›Menschen‹ leben wollen und können. Aus meiner Sicht sind konkrete, aber auch begrenzte Verortungen in den eigenen Gegebenheiten, das Vertiefen von persönlichen Bindungen – das aber Kontinuität voraussetzt –, und das sensible Erkunden und bewusste Gestalten von Lebenszusammenhängen – das eine gewisse Ruhe erfordert –, einer immer weiterreichenden Vergrößerung des eigenen Weltausschnitts und der Steigerung von Schnelligkeit und Perfektion deutlich vorzuziehen. Der Nachteil dessen ist tatsächlich, wie Donna Haraway deutlich macht, eine ganz neue Unruhe. Der Gewinn könnte jedoch ein kreativeres und tiefergehendes Weltverhältnis sein, in dem sich erneut echtes, inneres Wachstum ergibt – ein Mitschwingen, Antworten und die Auseinandersetzung mit den Lebensmöglichkeiten und Prozessen der eigenen Umgebung aus spezifisch human/usistischer Perspektive. Insofern ist es auch an den Geisteswissenschaften, sich auf ihr Kerngeschäft zu besinnen – die Reflexion der menschlichen Vorstellungswelten und Narrative und den Kampf für den Erhalt deren vielfältiger Gestaltung. Es geht, allem berechtigten ökologischen Alarmismus zum Trotz, gerade nicht um die Auflösung anthropozentrischer Perspektiven oder die Verabschiedung des menschlichen Subjekts, auch nicht darum, die Stimme der ›Natur‹ zu suchen, die aktuelle menschliche und gesellschaftliche Problemlagen übertönt. Es geht darum, das Menschsein in all seiner Vielfalt neu zu (er)finden und zu erhalten und nicht dem Primat der Technik und der Life Sciences zu überlassen – und die Vielfalt von Geschichten ist in diesem Zusammenhang von höchster Bedeutung. Voraussetzung dafür ist, dies machen sowohl Rosa als auch Haraway deutlich, eine neue Offenheit, Sensibilität und Responsabilität, die den ›Menschen‹ nicht mehr als abgeschlossenes und abgepuffertes autonomes Subjekt definiert, sondern als körperliches *und* mentales, als berührbares Beziehungswesen.²⁸ Eine gelingende Weltbeziehung und ein Resonanzverhältnis konstituieren sich in einem Zwischen: Indem sich das menschliche Subjekt weder verhärtend verschließt und dann nicht mehr empathisch auf die Welt reagieren kann, noch sich zu radikal öffnet, dadurch aber seine

27 HARAWAY: 2018, 54.

28 Vgl. ROSA: 2019, 191. Weiterdenken lässt sich hier auch mit den Überlegungen von Rosi Braidotti, vgl. dazu LINKE 2021.

Eigenfrequenz einbüßt.²⁹ Es geht um ein neues, weltoffeneres Sein, das gleichwohl die eigene Perspektive und Verantwortung nicht aufgibt. Wichtig ist hierfür nicht der große Wurf oder das schnelle Finden von neuen Lösungen, auch wenn die Zeit vermeintlich drängt, sondern vielmehr das beharrliche und geduldige Einüben neuer Praktiken, die nicht zerreißen und trennen oder grob in zarte Weltnetze hineintreten, sondern sich vielmehr sensibel darin bewegen und mit anderen Lebewesen tanzen lernen. Es ist ein Tanz der Erfahrung und der Reflexion gleichermaßen, eine (Selbst)Verständigung wie wir als ›Menschen‹ leben wollen und können – im guten Zusammenspiel mit anderen Lebewesen.

²⁹ Vgl. ebd.

Bibliographie

Primärliteratur

- BEYER, Marcel: *Kaltenburg*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008.
- HØEG, Peter: *Kvinden og Aben*. Kopenhagen: Munksgaard/Rosinante, 1996.
- HØEG, Peter: *Die Frau und der Affe*. München: Hanser, 1997.
- KLOUGART, Josefine: *Om mørke*. Kopenhagen: Gladiator, 2013a.
- POSCHMANN, Marion: *Hundenovelle*. Frankfurt a.M.: Frankfurter Verlagsanstalt, 2008.
- PRYDS HELLE, Merete: *Vandpest*. Valby: Borgen, 1993.
- PRYDS HELLE, Merete: *Wasserpest*. München: litteraturverlag roland hoffmann, 2007.

Sekundärliteratur

- ACHTNER, Wolfgang: *Vom Erkennen zum Handeln. Die Dynamisierung von Mensch und Natur im ausgehenden Mittelalter als Voraussetzung für die Entstehung naturwissenschaftlicher Rationalität*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008.
- ADAMS, David: »Joseph Beuys. Pioneer of a Radical Ecology«. In: *Art Journal* 51:2 (1992), 26–34.
- AGAMBEN, Giorgio: *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002.
- AGAMBEN, Giorgio: *Das Offene. Der Mensch und das Tier*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003.
- »Anbetung des Körpers«. In: *Die ZEIT* 2017:29 (2017), 1.
- ANDERSEN, Carsten: »Det er døden at stå stille«. In: *Politiken*, 25. November 2016.
<https://politiken.dk/magasinet/art5715753/%C2%BDdet-er-d%C3%B8den-at-st%C3%A5-stille.-Se-bare-p%C3%A5-parholdet-i-romanen.-De-g%C3%A5r-rundt-som-zombier-i-gr%C3%A6nselandet-mellem-liv-og-d%C3%B8d%C2%AB>
[18.7.2018]
- ANDERSEN, Hans Christian: *Skråge Märchen*. Ausgesucht und aus dem Dänischen übertragen von Heinrich Detering. Frankfurt a.M.: Eichborn, 1996.
- ARIÈS, Philippe: *Geschichte des Todes*. München: Carl Hanser, 1980.
- ASSMANN, Aleida: »Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose«. In: Gumbrecht, Hans Ulrich, u. Karl Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1995, 237–251.
- ASSMANN, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck, 1999.
- ASSMANN, Aleida: *Generationsidentitäten und Vorurteilsstrukturen in der neuen deutschen Erinnerungsliteratur*. Wien: Picus, 2006.
- ASSMANN, Aleida: »Hilflose Despoten. Väter in der deutschen Gegenwartsliteratur«. In: Thomä, Dieter (Hg.): *Vaterlosigkeit. Geschichte und Gegenwart einer fixen Idee*. Berlin: Suhrkamp, 2010, 198–214.

- ASSMANN, Aleida: »History from a Bird's Eye View. Reimagining the Past in Marcel Beyer's *Kaltenburg*«. In: Fuchs, Anne (Hg.): *Debating German cultural identity since 1989*. Rochester: Camden House, 2011a, 205–220.
- ASSMANN, Aleida: »Wem gehört die Geschichte? Fakten und Fiktionen in der neueren deutschen Erinnerungsliteratur«. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 36:1 (2011b), 213–225.
- ASSMANN, Aleida: »Geschichte aus der Vogelperspektive. Die Erfindung von Vergangenheit in Marcel Beyers *Kaltenburg*«. In: Klein, Christian (Hg.): *Marcel Beyer. Perspektiven auf Autor und Werk*. Stuttgart: Metzler, 2018, 157–169.
- AUGÉ, Marc: *Nicht-Orte*. München: C.H. Beck, 2010.
- AUMÜLLER, Matthias: »Beobachtung und Anteilnahme. Wissenschaft und Wissenschaftler in Beyers *Kaltenburg*«. In: Klein, Christian (Hg.): *Marcel Beyer. Perspektiven auf Autor und Werk*. Stuttgart: Metzler, 2018, 171–185.
- BACHELARD, Gaston: *Poetik des Raumes*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2007.
- BACHTIN, Michail M.: *Literatur und Karneval*. Frankfurt a.M. u.a.: Ullstein, 1990.
- BAHNSEN, Ulrich: »Für immer jung«. In: *Die Zeit* 2017:15, 6. April 2017. https://www.zeit.de/2017/15/unsterblichkeit-wissenschaft-usa-steve-horvath?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F [5.11.2021].
- BAKEWELL, Sarah: *Das Café der Existenzialisten. Freiheit, Sein und Aprikosencocktails*. München: Beck, 2017.
- BANCE, Alan: »Die Tierszenen beleuchten die Menschenszenen und die Menschenszenen die Tierszenen: Marcel Beyer's novel ›Kaltenburg‹ and recent German history«. In: *Publications of the English Goethe Society* 80:2–3 (2011), 180–195.
- BANG NEDERGAARD, Mia: »Altting flyder. En apokalyptisk blik på Merete Pryds Helles roman *Vandpest*«. In: *Spring* 38 (2015), 163–177.
- BANKI, Luisa: »›Treue zur Dingwelt‹ – Die Lesbarkeit der Dinge bei W.G. Sebald«. In: Brunner, José (Hg.): *Erzählte Dinge. Mensch-Objekt-Beziehungen in der deutschen Literatur*. Göttingen: Wallstein, 2015, 191–207.
- BARAD, Karen: »Posthumanist Performativity. Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter«. In: *Signs* 28:3 (2003), 801–831.
- BARAD, Karen: *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press, 2007.
- BARAD, Karen: *Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken*. Berlin: Suhrkamp, 2012.
- BARATAY, Éric, u. Elisabeth HARDOUIN-FUGIER: *Zoo. Von der Menagerie zum Tierpark*.
- BARTHES, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989 [1985].
- BECH-DANIELSEN, Anne: »Hun får os til at se verden skarpere ...«. In: *Politiken*, 8. Februar 2012, 8.
- BECKER, Werner: *Das Dilemma der menschlichen Existenz. Die Evolution der Individualität und das Wissen um den Tod*. Stuttgart: Kohlhammer, 2000.
- BECKMANN, Susanne, u. Gudrun BECKMANN: *Vom aufrechten Menschen zum Hundehalter. 500.000 Jahre Ko-Evolution und Kulturgeschichte von Mensch und Hund*. Gießen: TG-Verlag Beuing, 1994.
- BENJAMIN, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1978.

- BENNETT, Jane: *The Enchantment of Modern Life. Attachments, Crossings and Ethics*. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2001.
- BENNETT, Jane: *Vibrant Matter – a Political Ecology of Things*. Durham, London: Duke University Press, 2010.
- BENTHIEN, Claudia: *Haut. Literaturgeschichte, Körperbilder, Grenzdiskurse*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 1999.
- BENTHIEN, Claudia: »Historische Anthropologie. Neuere deutsche Literatur«. In: Bentzien, Claudia, u. Hans Rudolf Velten (Hg.): *Germanistik als Kulturwissenschaft. Einführung in neue Theoriekonzepte*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2002, 56–82.
- BERGER, John: *Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens*. Berlin: Wagenbach, 2003.
- BERGNER, Klaus-Dieter: *Natur und Technik in der Literatur des frühen Expressionismus. Dargestellt an ausgewählten Prosabeispielen von Alfred Döblin, Gottfried Benn und Carl Einstein*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 1998.
- BERGTHALLER, Hannes: »Limits of Agency. Notes on the Material Turn from a System-Theoretical Perspective«. In: Iovino, Serenella, u. Serpil Oppermann (Hg.): *Material Ecocriticism*. Bloomington: Indiana University Press, 2014, 37–50.
- BEYER, Marcel: *Erdkunde. Gedichte*. Köln: DuMont, 2002.
- BEYER, Marcel: »Das wilde Tier im Kopf des Historikers«. In: Deines, Stefan (Hg.): *Historisierte Subjekte subjektiviert Historie. Zur Verfügbarkeit und Unverfügbarkeit von Geschichte*. Berlin u.a.: De Gruyter, 2003, 295–302.
- BHABHA, Homi K.: *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenburg, 2000.
- BIHRER, Andreas, Anja FRANKE-SCHWENK u. Tine STEIN: »Endlichkeit. Zur Vergänglichkeit und Begrenztheit von Mensch, Natur und Gesellschaft«. In: Bihrer, Andreas, Anja Franke-Schwenk u. Tine Stein (Hg.): *Endlichkeit. Zur Vergänglichkeit und Begrenztheit von Mensch, Natur und Gesellschaft*. Bielefeld: transcript, 2016, 9–34.
- BILLMAN, Magnus, Simo KØPPE u. Claus EMMECHE: »Humanioria og »de nye videnskaber«. In: Pedersen, David Budtz, Simo Køppe u. Frederik Stjernfelt (Hg.): *Kampen om disciplinere. Viden og videnskabelighed i humanistisk forskning*. Kopenhagen: Hans Reitzel, 2015, 295–316.
- BISCHOFF, Dörte: »Beutestücke. Stückwerk: Dingpoetik und Geschichtskonstruktion bei Heine«. In: Brunner, José (Hg.): *Erzählte Dinge. Mensch-Objekt-Beziehungen in der deutschen Literatur*. Göttingen: Wallstein, 2015, 55–70.
- BLICKLE, Peter: *Heimat. A Critical Theory of the German Idea of Homeland*. Rochester, New York: Camden House, 2002.
- BOA, Elizabeth, u. Rachel PALFREYMAN: *Heimat. A German Dream. Regional Loyalties and National Identity in German Culture 1890–1990*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- BODENBURG, Julia: *Tier und Mensch. Zur Disposition des Humanen und Animalischen in Literatur, Philosophie und Kultur um 2000*. Freiburg i.Br.: Rombach, 2012.
- BÖHME, Gernot: *Für eine ökologische Naturästhetik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989.
- BÖHME, Hartmut: *Natur und Subjekt*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988.
- BÖHME, Hartmut: Albrecht Dürer. Melencolia I. Im Labyrinth der Deutung. Frankfurt a.M.: Fischer, 1989.
- BÖHME, Hartmut: *Aussichten der Natur*. Berlin: Matthes & Seitz, 2017.

- BOHN, Carolin: »Geschichte erzählen. Eine Überlegung zu Fiktionen von Marcel Beyer u. Javier Cercas«. In: Siguan, Marisa, Jordi Jané, u. Loreto Vilar (Hg.): *Erzählen müssen, um zu überwinden*. Barcelona: Sociedad Goethe en España, 2009, 419–430.
- BONZ, Jochen, u. Karen STRUVE: »Homi K. Bhabha. Auf der Innenseite kultureller Differenz: ›in the middle of differences‹«. In: Moebius, Stephan, u. Dirk Quadflieg (Hg.): *Kultur. Theorien der Gegenwart*. Wiesbaden: Springer VS, 2011, 132–145.
- BORG, Emma: »An Expedition Abroad. Metaphor, Thought and Reporting«. In: *Midwest Studies in Philosophy* 25:1 (2001), 227–248.
- BORGARDS, Roland: »Tiere in der Literatur. Eine methodische Standortbestimmung«. In: Grimm, Herwig, u. Carola Otterstedt (Hg.): *Das Tier an sich. Disziplinenübergreifende Perspektiven für neue Wege im wissenschaftsbasierten Tierschutz*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2012, 87–115.
- BORGARDS, Roland: »Cultural Animal Studies«. In: Dürbeck, Gabriele, u. Urte Stobbe (Hg.): *Ecocriticism. Eine Einführung*. Köln: Böhlau, 2015, 68–80.
- BORGARDS, Roland: »Einleitung. Cultural Animal Studies«. In: Borgards, Roland (Hg.): *Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Stuttgart: Metzler, 2016, 1–5.
- BRACKERT, Helmut, u. Cora van KLEFFENS: *Von Hunden und Menschen. Geschichte einer Lebensgemeinschaft*. München: Beck, 1989.
- BRAIDOTTI, Rosi: *Posthumanismus*. Frankfurt a.M.: Campus, 2014.
- BRAIDOTTI, Rosi: »Jenseits des Menschen. Posthumanismus«. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 37–38:2016, 9. September 2016.
<http://www.bpb.de/apuz/233470/jenseits-des-menschen-posthumanismus?p=all> [21.1.2019].
- BRAIDOTTI, Rosi: *Posthuman Knowledge*. Cambridge/UK, Medford/USA: Polity Press, 2019.
- BRANDES, Dietmar: »Ruderalvegetation – Was ist das?«. Braunschweig: Institut für Pflanzenbiologie, Technische Universität Braunschweig, 16. November 2015.
<http://www.ruderal-vegetation.de/wasistdas.html> [26.9.2017].
- BRAUN, Michael: »Das kleine Rasenstück und die Natur in der Kunst. Kleine Lobrede auf Marion Poschmann«. In: *Die Horen* 224 (2006), 181–184.
- BROBERG, Gunnar: *Nattens historia*. Stockholm: Gidlund, 2016.
- BRÜCKNER, Benjamin, Judith PREIß u. Peter SCHNYDER: »Einleitung«. In: Brückner, Benjamin, Judith Preiß u. Peter Schnyder (Hg.): *Lebenswissen. Poetologien des Lebendigen im langen 19. Jahrhundert*. Freiburg: Rombach, 2016, 7–28.
- BRUNNER, José: »Einführung«. In: Brunner, José (Hg.): *Erzählte Dinge. Mensch-Objekt-Beziehungen in der deutschen Literatur*. Göttingen: Wallstein, 2015, 7–18.
- BUBER, Martin: *Ich und Du*. Stuttgart: Reclam, 1995.
- BÜHLER, Benjamin: *Lebende Körper. Biologisches und anthropologisches Wissen bei Rilke, Döblin und Jünger*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.
- BÜHLER, Benjamin: *Ecocriticism. Grundlagen – Theorien – Interpretationen*. Stuttgart: Metzler, 2016.
- BÜTTNER, Urs: »Naturbewältigung, ›Natural Imaginaries‹ und die Möglichkeiten der Kunst«. In: Braungart, Georg u. Urs Büttner (Hg.): *Wind und Wetter. Kultur – Wissen – Ästhetik*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2017, 15–28.

- BUTLER, Annemarie: »The Problem of Believing in Yourself. Hume's Doubts about Personal Identity«. In: Ainslie, Donald, u. Annemarie Butler (Hg.): *The Cambridge Companion to Hume's Treatise*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, 165–187.
- BUTZER, Günter, u. Joachim JAKOB: »Biene«. In: Butzer, Günter, u. Joachim Jakob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart, 2012, 50–52.
- CHRISTENSEN, Inger: *Alfabet. Digte/Alphabet. Gedichte*. Münster: Kleinheinrich, 1990.
- CHRISTENSEN, Inger: *Das Schmetterlingstal. Sommerfugledalen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1998.
- CHRISTENSEN, Inger: »Der naive Leser«. In: *Der Geheimniszustand und Gedicht vom Tod. Essays*. München: Hanser, 1999a, 19–25.
- CHRISTENSEN, Inger: »Die Seide, der Raum, die Sprache, das Herz«. In: *Der Geheimniszustand und Gedicht vom Tod. Essays*. München: Hanser, 1999b, 32–41.
- CHRISTENSEN, Inger: »Der Geheimniszustand«. In: *Der Geheimniszustand und das »Gedicht vom Tod«*. Essays. München, Wien: Hanser, 1999c, 48–56.
- CORBIN, Alain: *Meereslust. Das Abendland und die Entdeckung der Küste 1750–1840*. Berlin: Klaus Wagenbach, 1990.
- »Das Leben mit dem »Schwarzen Hund««. In: *Stern*, 17. August 2014.
<https://www.stern.de/gesundheit/zeichentrickfilm-ueber-depressionen-das-leben-mit-dem-schwarzen-hund-363614.html> [21.5.2021].
- DASTON, Lorraine, u. Katharine PARK: *Wunder und die Ordnung der Natur 1150–1750*. Berlin: Eichborn, 2002.
- DEAR, Peter: *The intelligibility of nature. How Science Makes Sense of the World*. Chicago: University of Chicago Press, 2006.
- DECKERT, Renuat: »Gespräch mit Marcel Beyer«. In: *Sinn und Form* 57:1 (2005), 72–85.
- DELEUZE, Gilles: »Postkriptum über die Kontrollgesellschaften«. In: Deleuze, Gilles (Hg.): *Unterhandlungen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1993, 254–262.
- DERRIDA, Jaques: *Das Tier, das ich also bin*. Wien: Passagen, 2006.
- DESCOLA, Philippe: *Jenseits von Natur und Kultur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2011.
- DETEL, Wolfgang: »Das Prinzip des Wasser bei Thales«. In: Böhme, Hartmut (Hg.): *Kulturgeschichte des Wassers*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988, 43–64.
- DICKEL, Hans: *Kunst als zweite Natur. Studien zum Naturverständnis in der modernen Kunst*. Berlin: Reimer, 2006.
- Die Bibel*. Elberfelder Übersetzung. [Rev. Fassung]. Wuppertal: Brockhaus, 1985/1991.
- DIJKSTERHUIS, Eduard Jan: *Die Mechanisierung des Weltbildes*. Berlin u.a.: Springer, 1956.
- DORN, Thea: »Crispr. Wo bleibt der Aufschrei?«. In: *Die Zeit* 2016:27, 23. Juni 2016.
<https://www.zeit.de/2016/27/gentechnik-crispr-anwendungsgebiete-kritik> [27.7.2018].
- DÜRBECK, Gabriele: »Das Anthropozän in geistes- und kulturwissenschaftlicher Perspektive«. In: Dürbeck, Gabriele, u. Urte Stobbe (Hg.): *Ecocriticism. Eine Einführung*. Köln: Böhlau, 2015, 107–119.
- DÜRBECK, Gabriele, Christine KANZ u. Ralf ZSCHACHLITZ: »Ökokritische Perspektiven und Anthropozän-Diskurs in der deutschsprachigen Literatur – eine Einleitung«. In: Dürbeck, Gabriele, Christine Kanz u. Ralf Zschachlitz (Hg.): *Ökologischer Wandel*

- in der deutschsprachigen Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts. Neue Ansätze und Perspektiven.* Berlin: Peter Lang, 2018, 7–23.
- DÜRBECK, Gabriele, u. Jonas NESSELHAUF: »Figuren und narrative Instanzen in umweltbezogener Literatur – eine Einführung«. In: Dürbeck, Gabriele, u. Urte Stobbe (Hg.): *Helden, ambivalente Protagonisten, nicht-menschliche Agenzien. Zur Figurendarstellung in umweltbezogener Literatur* (= Komparatistik Online; 2015:2), 2015, 1–11.
- DÜRBECK, Gabriele, u. Urte STOBBE (Hg.): *Ecocriticism. Eine Einführung.* Köln: Böhlau, 2015.
- EBBINGHAUS, Heidi: *Der Landschaftsgarten. Natur und Phantasie in der Literatur des 18. und frühen 19. Jahrhunderts.* Frankfurt a.M.: Peter Lang, 1997.
- ECKER, Gisela: »Heimat«. Das Elend der unterschlagenen Differenz«. In: Ecker, Gisela (Hg.): *Kein Land in Sicht. Heimat – weiblich?* München: Wilhelm Fink, 1997, 7–32.
- EGGERS, Michael: »Liebhaberei. Marcel Beyers literarische Ornithologie«. In: *Marcel Beyer* (= Text + Kritik; 218/219), 2018, 148–158.
- EHLERS, Eckart: *Das Anthropozän. Die Erde im Zeitalter des Menschen.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008.
- EHLERS DAM, Anders: *Den vitalistiske strømning i dansk litteratur omkring år 1900.* Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2010.
- EICHENDORFF, Joseph von: *Gedichte. Versepen.* Hg. v. Hartwig Schultz. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1987.
- EITLER, Pascal: »In tierischer Gesellschaft. Ein Literaturbericht zum Mensch-Tier-Verhältnis im 19. und 20. Jahrhundert«. In: *Neue politische Literatur* 54 (2009), 207–224.
- ELKIN, Lauren: *Flâneuse. Frauen erobern die Stadt – in Paris, New York, Tokio, Venedig und London.* München: btb, 2018.
- EMMECHE, Claus: »Naturphilosophiens genkomst«. In: *Kritik* 28:113 (1995), 15–29.
- ENGBERG, Charlotte: »Peter Høeg mellem djævlblændt pastiche og pegefingertøftende moralsk fabel«. In: Harsberg, Agnete Bay, u. Lilian Munk Røsing (Hg.): *Abens poetik. Portræt af Peter Hoegs forfatterskab.* Kopenhagen: Spring, 2005, 241–254.
- ENGELS, Jens Ivo: »Tierdokumentarfilm und Naturschutz in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Ein Kommentar«. In: Möhring, Maren, Massimo Perinelli u. Olaf Stieglitz (Hg.): *Tiere im Film. Eine Menschheitsgeschichte der Moderne.* Köln u.a.: Böhlau, 2009, 127–139.
- ENGELS, Jens Ivo: »Natur- und Umweltschutzbewegung in Deutschland«. In: Dürbeck, Gabriele, u. Urte Stobbe (Hg.): *Ecocriticism. Eine Einführung.* Köln: Böhlau, 2015, 136–147.
- ERLL, Astrid: »The social life of texts«. Erinnerungsliteratur als Gegenstand der Sozialgeschichte«. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 36:1 (2011), 227–231.
- FELDBUSCH, Thorsten: *Zwischen Land und Meer. Schreiben auf den Grenzen.* Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003.
- FELSKI, Rita: *The limits of critique.* Chicago: University of Chicago Press, 2015.
- FEUCHERT, Sascha: »Asche«. In: Butzer, Günter, u. Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole.* Stuttgart: Metzler, 2012, 24–25.
- FIBIGER, Johannes, u. Gerd LÜTKEN: *Litteraturens veje.* Århus: Systime, 2006.

- FJØRTOFT, Henning: *Jordsanger. Økokritiske analyser av Inger Christensens lange dikt*. Trondheim: NTNU, Oktober 2011.
<https://ntnuopen.ntnu.no/ntnu-xmlui/handle/11250/243740> [6.6.2019].
- FOUCAULT, Michel: *Die Ordnung der Dinge*. Suhrkamp: Frankfurt a.M., 1971.
- FOUCAULT, Michel: »Von anderen Räumen«. In: Dünne, Jörg, u. Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2006, 317–327.
- FROMHOLZER, Franz: »Gut und Böse aus der Vogelperspektive. Unerzählbares in Marcel Beyers *Kaltenburg*«. In: Fromholzer, Franz, Michael Preis u. Bettina Wisioerek (Hg.): *Noch nie war das Böse so gut. Die Aktualität einer alten Differenz*. Heidelberg: Winter, 2011, 325–345.
- FROMHOLZER, Franz, Michael PREIS u. Bettina WISIOREK: »Man erzählt immer mit schmutzigen Händen.« Ein Gespräch mit Marcel Beyer in der Villa Massimo in Rom«. In: Fromholzer, Franz, Michael Preis u. Bettina Wisioerek (Hg.): *Noch nie war das Böse so gut. Die Aktualität einer alten Differenz*. Heidelberg: Winter, 2011, 265–292.
- FRYKMAN, Jonas: »On the Move. The Struggle for the Body in Sweden in the 1930s«. In: Seremetakis, Constantina Nadia (Hg.): *The Senses still. Perception and memory as material culture in modernity*. Chicago: University of Chicago Press, 1996, 63–85.
- FUHLBRÜGGE, Heike: *Joseph Beuys und die anthropologische Landschaft. Naturmotive in den Zeichnungen*. Berlin: Reimer, 2008.
- GANDY, Matthew: »Contradictory Modernities. Conceptions of Nature in the Art of Joseph Beuys and Gerhard Richter«. In: *Annals of the Association of American Geographers* 87:4 (1997), 636–659.
- GANEVA, Mila: »From West-German *Väterliteratur* to Post-Wall *Enkelliteratur*: The End of the Generation Conflict in Marcel Beyer's *Spione* and Tanja Dücker's *Himmelskörper*«. In: *Seminar* 43:2 (2007), 149–162.
- GAUSTAD, Morten: »Abens poetik. Postkoloniale læsninger i Peter Høegs forfatterskab«. In: Harsberg, Agnete Bay, u. Lilian Munk Røsing (Hg.): *Abens poetik. Portræt af Peter Høegs forfatterskab*. Hellerup: Spring, 2005, 271–284.
- GEBAUER, Gunter: »Wie können wir uns selbst erfassen?« In: Gebauer, Gunter, Ekkehard König u. Jörg Volbers (Hg.): *Selbst-Reflexionen. Performative Perspektiven*. München: Wilhelm Fink, 2011, 73–88.
- GEBAUER, Gunter, Ekkehard KÖNIG u. Jörg VOLBERS: »Einleitung«. In: Gebauer, Gunter, Ekkehard König u. Jörg Volbers (Hg.): *Selbst-Reflexionen. Performative Perspektiven*. München: Wilhelm Fink, 2011, 7–13.
- GEHRING, Petra: »Vom tabuisierten zum begehrten Objekt. Über den neuen Wert der Leiche«. In: Groß, Dominik, u.a. (Hg.): *Tod und toter Körper. Der Umgang mit dem Tod und der menschlichen Leiche am Beispiel der klinischen Obduktion*. Kassel: kassel university press, 2007, 33–44.
- GEISENHANSLÜKE, Achim: »Nach Dresden. Trauma und Erinnerung im Diskurs der Gegenwart. Durs Grünbein – Marcel Beyer – Uwe Tellkamp«. In: Tommek, Heribert, u. Klaus-Michael Bogdal (Hg.): *Transformationen des literarischen Feldes in der Gegenwart. Sozialstruktur, Medien-Ökonomien, Autorpositionen*. Heidelberg: Synchron, 2012a, 285–301.

- GEISENHANSLÜKE, Achim: »Ordnungen des Nichtwissens. Monströse Räume bei W.G. Sebald u. Marcel Beyer«. In: Huber, Martin, u.a. (Hg.): *Literarische Räume. Architekturen, Ordnungen, Medien*. Berlin: Akademie-Verlag, 2012b, 285–295.
- GEORGOPOULOU, Eleni: *Abwesende Anwesenheit. Erinnerung und Medialität in Marcel Beyers Romantrilogie ›Flughunde‹, ›Spione‹ und ›Kaltenburg‹*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012.
- GEORGOPOULOU, Eleni: »Die Auflösung der Differenz. Über Humanes und Animalisches in Marcel Beyers Erinnerungsromanen *Flughunde* und *Kaltenburg*«. In: Choné, Aurélie, u. Catherine Repussard (Hg.): *Des animaux et des hommes. Savoirs, représentations et interactions. Von Tieren und Menschen. Wissen, Repräsentationen, Interaktionen*. Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg, 2015 (= Recherches Germaniques. Hors-série; 10:2015), 237–252.
- GERSDORF, Catrin, u. Sylvia MAYER: »Ökologie und Literaturwissenschaft. Eine Einleitung«. In: Gersdorf, Catrin, u. Sylvia Mayer (Hg.): *Natur – Kultur – Text. Beiträge zu Ökologie und Literaturwissenschaft*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2005, 9–28.
- GLOY, Karen: *Das Verständnis der Natur. Die Geschichte des wissenschaftlichen Denkens*. München: C.H. Beck, 1995.
- GÖHLICH, Michael: »Homi K. Bhabha. Die Verortung der Kultur. Kontexte und Spuren einer postkolonialen Identitätstheorie«. In: Jörissen, Benjamin, u. Jörg Zirfas (Hg.): *Schlüsselwerke der Identitätsforschung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2010, 315–330.
- GOOD, Paul: *Maurice Merleau-Ponty. Eine Einführung*. Düsseldorf u.a.: Parerga, 1998.
- GOODBODY, Axel: *Natursprache. Ein dichtungstheoretisches Konzept der Romantik und seine Wiederaufnahme in der modernen Naturlyrik (Novalis – Eichendorff – Lehmann – Eich)*. Neumünster: Wachholtz, 1984.
- GOODBODY, Axel: »Literatur und Ökologie. Zur Einführung«. In: Goodbody, Axel (Hg.): *Literatur und Ökologie*. Amsterdam: Rodopi, 1998, 11–40.
- GRAESER, Andreas: »Die Vorsokratiker«. In: Böhme, Gernot (Hg.): *Klassiker der Naturphilosophie. Von den Vorsokratikern bis zur Kopenhagener Schule*. München: C.H. Beck, 1989, 13–28.
- GRAUBNER, Hans: »Rilkes Christus und das Erhabene der Zeit«. In: *Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur* 95 (2003), 583–602.
- GREGERSEN, Martin, u. Tobias SKIVEREN: *Den materielle drejning. Natur, teknologi og krop i (nyere) dansk litteratur*. Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2016.
- GRIEM, Julika: *Monkey Business. Affen als Figuren anthropologischer und ästhetischer Reflexion 1800–2000*. Berlin: Trafo Wissenschaftsverlag, 2010.
- GRIMM, Sieglinde: *Sprache der Existenz. Rilke, Kafka und die Rettung des Ich im Roman der klassischen Moderne*. Tübingen: A. Francke, 2003.
- GRØN, Arne: *Angst bei Søren Kierkegaard. Eine Einführung in sein Denken*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1999.
- GROßKLAUS, Götz, Ernst OLDEMEYER u. Henning EICHBERG: *Natur als Gegenwelt. Beiträge zur Kulturgeschichte der Natur*. Karlsruhe: von Loeper, 1983.
- GRUBE, Christoph, u. Markus MAY: »Nessel«. In: Butzer, Günter, u. Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart: Metzler, 2012, 295–297.

- GÜNZEL, Stephan: *Maurice Merleau-Ponty. Werk und Wirkung. Eine Einführung*. Wien: Turia + Kant, 2007.
- Gute Nachricht. *Die Bibel in heutigem Deutsch*. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft. <https://www.die-bibel.de/bibeln/online-bibeln/lesen/GNB/JOS.1/Josua-1> [24.10.2021].
- GUTIÉRREZ DE WIENKEN, Geraldine: »Welle«. In: Butzer, Günter, u. Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart: Metzler, 2012, 483.
- GYLLING, Martin: »Modtagelsen af Peter Høegs bøger 1988–1996«. In: Harsberg, Agnete Bay, u. Lilian Munk Røsing (Hg.): *Abens poetik. Portræt af Peter Høegs forfatter-skab*. Hellerup: Spring, 2005, 15–28.
- HABERKORN, Michaela: *Naturhistoriker und Zeitenseher. Geologie und Poesie um 1800. Der Kreis um Abraham Gottlob Werner (Goethe, A.v. Humboldt, Novalis, Steffens, G.H. Schubert)*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 2004.
- HALLET, Wolfgang: »Fictions of Space. Zeitgenössische Romane als fiktionale Modelle semiotischer Raumkonstitution«. In: Hallet, Wolfgang, u. Birgit Neumann (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: transcript, 2009, 81–113.
- HALLET, Wolfgang, u. Birgit NEUMANN: »Raum und Bewegung in der Literatur. Zur Einführung«. In: Hallet, Wolfgang, u. Birgit Neumann (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: transcript, 2009, 11–32.
- HALSE, Sven: »Zyklischer Vitalismus. Die Dialektik von Tod und Leben in der deutschen Lyrik 1890–1905«. In: Paulsen, Adam, u. Anna Sandberg (Hg.): *Natur und Moderne um 1900. Räume, Repräsentationen, Medien*. Bielefeld: transcript, 2013, 203–219.
- HAMANN, Christof (Hg.): *Marcel Beyer*. München: Richard Boorberg, 2018 (= text+kritik; 218/219).
- HAMMERMEISTER, Philipp: »Vergangenheit im Konjunktiv. Erinnerung und Geschichte in Marcel Beyers *Kaltenburg*«. In: Fischer, Torben, Philipp Hammermeister u. Sven Kramer (Hg.): *Der Nationalsozialismus und die Shoah in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Amsterdam: Rodopi, 2014, 237–257.
- HANSEN, Jakob: »Hvorfor i det hele taget skrive om naturen, når de fleste mennesker bor i byer. Om form og natur hos Solvej Balle, Merete Pryds Helle og Niels Lyngsø«. In: *Edda* 99:2 (1999), 129–141.
- HANSEN, Jakob: *Litterære verdensbilleder. Menneske og natur hos Solvej Balle, Merete Pryds Helle og Niels Lyngsø*. Kopenhagen: Museum Tusulanum, 2000.
- HARARI, Yuval Noah: *Homo deus. Eine Geschichte von Morgen*. München: Beck, 2017.
- HARASSER, Karin: »Donna Haraway. Natur-Kulturen und die Faktizität der Figuration«. In: Moebius, Stephan, u. Dirk Quadflieg (Hg.): *Kultur. Theorien der Gegenwart*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2011, 580–594.
- HARAWAY, Donna: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Frankfurt a.M.: Campus, 1995a.
- HARAWAY, Donna: »Situierendes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive«. In: Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Frankfurt a.M.: Campus, 1995b, 73–97.

- HARAWAY, Donna: »A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century«. In: Haraway, Donna: *Simians, Cyborgs and women. The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 2001, 149–181.
- HARAWAY, Donna: »The Companion Species Manifesto. Dogs, People and Significant Otherness«. In: Haraway, Donna: *Manifestly Haraway*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2016, 91–198.
- HARAWAY, Donna: *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*. Frankfurt a.M.: Campus, 2018.
- HARSBERG, Agnete Bay, u. Lilian Munk RÖSING: »Indledning«. In: Harsberg, Agnete Bay, u. Lilian Munk Rösing (Hg.): *Abens poetik. Portræt af Peter Høegs forfatterskab*. Kopenhagen: Spring, 2005, 9–13.
- HASS, Anne, u.a.: »Sehnsucht nach Wildnis. Aktuelle Bedeutungen der Wildnistypen Berg, Dschungel, Wildfluss und Stadtbrache vor dem Hintergrund einer Ideengeschichte der Wildnis«. In: Kirchhoff, Thomas (Hg.): *Sehnsucht nach Natur. Über den Drang nach draußen in der heutigen Freizeitkultur*. Bielefeld: transcript, 2012, 107–142.
- HATTORI, Seiji: »Pappel«. In: Butzer, Günter, u. Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart: Metzler, 2012, 314–315.
- HAUGLAND, Anne Gry: »Forklaringen på fornemmelseerne. Naturvidenskaben i *Frøken Smillas fornemmelse for sne*«. In: Harsberg, Agnete Bay, u. Lilian Munk Rösing (Hg.): *Abens poetik. Portræt af Peter Høegs forfatterskab*. Kopenhagen: Spring, 2005, 150–163.
- HAUGLAND, Anne Gry: *Naturen i ånden. Naturfilosofien i Inger Christensens forfatterskab*. Kopenhagen: Institut for Nordiske Studier og Sprogvidenskab, 2012.
- HAUPT, Jürgen: *Natur und Lyrik. Naturbeziehungen im 20. Jahrhundert*. Stuttgart: Metzler, 1983.
- HAUSHOFER, Marlen: *Die Wand*. Berlin: Ullstein, 2004.
- HAYER, Björn: »Flora im Widerstand. Subjektivität als ökokritische Haltung in der zeitgenössischen Lyrik. Marion Poschmann, Silke Scheuermann und Jan Wagner«. In: Dürbeck, Gabriele, Christine Kanz u. Ralf Zschachlitz (Hg.): *Ökologischer Wandel in der deutschsprachigen Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts. Neue Ansätze und Perspektiven*. Berlin: Peter Lang, 2018, 71–90.
- HEDENBORG, Susanna, u. Lars KVARNSTRÖM: *Det svenska samhället 1720–2000. Böndernas och arbetarnas tid*. Lund: Studentlitteratur, 2006.
- HEDIGER, Vinzenz: »Töten und Abbilden. Zum medialen Dispositiv der Safari«. In: Möhring, Maren, Massimo Perinelli u. Olaf Stieglitz (Hg.): *Tiere im Film. Eine Menschheitsgeschichte der Moderne*. Köln u.a.: Böhlau, 2009, 81–96.
- HEEDE, Dag: »Fra klitorale penetreringer til lesbiske hus. Om et tema hos Peter Høeg«. In: Harsberg, Agnete Bay, u. Lilian Munk Rösing (Hg.): *Abens poetik. Portræt af Peter Høegs forfatterskab*. Hellerup: Spring, 2005, 255–270.
- HEES, Annelies van: »Fiction and Reality in Smilla's Sense of Snow«. In: *European Studies* 18 (2002), 215–226.
- HEIBACH, Christiane, u. Carsten ROHDE: »Material Turn?«. In: Heibach, Christiane, u. Carsten Rohde (Hg.): *Ästhetik der Materialität*. Paderborn: Fink, 2015, 9–30.

- HENNIG, Reinhard: *Umwelt-engagierte Literatur aus Island und Norwegen. Ein interdisziplinärer Beitrag zu den environmental humanities*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 2014 (= Texte und Untersuchungen zur Germanistik und Skandinavistik; 66).
- HENNIG, Reinhard, Anna-Karin JONASSON u. Peter DEGERMANN: »Introduction. Nordic Narratives of Nature and the Environment«. In: Hennig, Reinhard, Anna-Karin Jonasson u. Peter Degermann (Hg.): *Nordic Narratives of Nature and the Environment. Ecocritical Approaches to Northern European Literatures and Cultures*. London: Rowman & Littlefield, 2018, 1–18.
- HENNINGSEN, Bernd: »Einfach glücklich sein. Ein neues Magazin: hygge«. In: *NORD-EUROPAforum.blog*, 6. Juli 2017. <https://nofoblog.hypotheses.org/293> [4.6.2019].
- HERBRECHTER, Stefan: *Posthumanismus. Eine kritische Einführung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2009.
- HERBRECHTER, Stefan: »Nicht daß ich fürchtete, ein Tier zu werden ...« Ökographie in Marlen Haushofers *Die Wand*«. In: Rossini, Manuela (Hg.): *Animal Traces/Tier Spuren/Traces animales*. Köln u.a.: Böhlau, 2014 (= *Figurationen* 15:1), 41–55.
- HERRMANN, Leonhard: »Kulturgeschichten des Wissens. Das ganze 20. Jahrhundert im Rückblick – fiktive Gelehrtenbiografien von Michael Köhlmeier und Marcel Beyer«. In: *KulturPoetik* 11:1 (2011), 240–257.
- HERRMANN, Meike: *Vergangenwart. Erzählen vom Nationalsozialismus in der deutschen Literatur seit den neunziger Jahren*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010.
- HEUMANN, Ina: »Zeiträume. Topologien naturwissenschaftlicher Sammlungen«. In: *Trajekte* 27 (2013), 19–23.
- HØEG, Peter: *Fortællinger om natten*. Kopenhagen: Rosinante, 1990.
- HOFFMANN, Torsten: *Konfigurationen des Erhabenen. Zur Produktivität einer ästhetischen Kategorie in er der Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts*. Berlin: De Gruyter, 2006.
- HOFFMEYER, Jesper: *En snegl på vejen. Betydningens naturhistorie*. Kopenhagen: Rosinante, 1993.
- HOFFMEYER, Jesper: *Biosemiotics. An examination into the signs of life and the life of signs*. Scranton u.a.: Scranton University Press, 2009.
- HOORN, Tanja van: »Präparate und Geistermotten. Naturgeschichte in W.G. Sebalds ›Austerlitz‹«. In: Kramer, Sven, u. Martin Schierbaum (Hg.): *Neue Naturverhältnisse in der Gegenwartsliteratur*. Berlin: Erich Schmidt, 2015, 73–93.
- HORN-PAUL, Ina: *Aktualität der Metapher. Das Meer, die Metapher und die Sprache*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 2015.
- HUME, David: *Ein Traktat über die menschliche Natur* 1. *Über den Verstand*. Hg. v. Reinhard Brandt. Hamburg: Meiner, 1989.
- HUNFELD, Barbara: *Der Blick ins All. Reflexionen des Kosmos der Zeichen bei Brockes, Jean Paul, Goethe und Stifter*. Tübingen: M. Niemeyer, 2004.
- HYGUM SØRENSEN, Dorte: »I litteraturen er jeg klogere end mig selv«. In: *Politiken*, 6. Februar 2010. http://politiken.dk/kultur/boger/interview_boger/art5468523/%C2%BBI-litteraturen-er-jeg-klogere-end-mig-selv%C2%AB [18.7.2018].

- HYLDGAARD, Kirsten: »Kvinden og aben. Antropologi og videnskabskritik hos Peter Høeg«. In: Harsberg, Agnete Bay, u. Lilian Munk Rösing (Hg.): *Abens poetik. Portræt af Peter Høegs forfatterskab*. Hellerup: Spring, 2005, 207–222.
- ILLOUZ, Eva: *Der Konsum der Romantik. Liebe und die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus*. Frankfurt a.M.: Campus, 2003.
- »Immer weglassen, verknappen. Marcel Beyer im Gespräch mit André Hille«. In: *Poetenladen*, 5. April 2008.
<http://www.poetenladen.de/andre-hille-marcel-beyer.htm> [26.11.2015].
- IMPELLUSO, Lucia: *Die Natur und ihre Symbole. Pflanzen, Tier und Fabelwesen*. Berlin: Parthas, 2005.
- INGENSIEP, Hans Werner: *Der kultivierte Affe. Philosophie, Geschichte und Gegenwart*. Stuttgart: Hirzel, 2013.
- IOVINO Serenella, u. Serpil OPPERMANN (Hg.): *Material Ecocriticism*, Bloomington: Indiana University Press, 2014.
- JACOBSEN, Jens Peter: »Arabesk. Til en Haandtegning af Michel Angelo«. In: Bredsdorff, Thomas, u. Anne-Marie Mai (Hg.): *1000 danske digte*. København: Rosinante, 2001, 824–825.
- JANSSEN, Carmen Viktoria: *Textile in Texturen. Lesestrategien und Intertextualität bei Goethe und Bettina Brentano von Arnim*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.
- JÜNGER, Ernst: *Das Abenteuerliche Herz. Erste Fassung. Aufzeichnungen bei Tag und Nacht*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2008.
- KANT, Immanuel: *Kritik der praktischen Vernunft. Grundlegung zur Metaphysik der Sitten* (= Werkausgabe in zwölf Bänden; 7). Hg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991.
- KATHER, Regine: »Von der ›Kette der Wesen‹ zur Evolution der Lebensformen. Unterschiede und Gemeinsamkeiten«. Tagung *Darwins Zufall und die Übel der Natur*, 19.–21. Juni 2009.
https://www.akademie-rs.de/fileadmin/user_upload/download_archive/naturwissenschaft-theologie/090619_kather_kette.pdf [8.10.2021].
- KATHER, Regine: *Die Wiederentdeckung der Natur. Naturphilosophie im Zeichen der ökologischen Krise*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2012.
- KEGEL, Bernhard: *Tiere in der Stadt. Eine Naturgeschichte*. Köln: DuMont, 2013.
- KEIL, Gundolf: »Physis. Aspekte des antiken Naturbegriffs«. In: Dilg, Peter (Hg.): *Natur im Mittelalter. Konzeptionen – Erfahrungen – Wirkungen*. Berlin: Akademie-Verlag, 2003, 1–30.
- KEMPER, Anne: *Unverfügbare Natur. Ästhetik, Anthropologie und Ethik des Umweltschutzes*. Frankfurt a.M.: Campus, 2001.
- KIEFER, Sebastian: »Das Gedicht als ›Kameraauge‹. Marcel Beyer auf der Suche nach einer deutschen Geschichte«. In: *Neue deutsche Literatur* 51:1 (2003), 165–172.
- KIERKEGAARD, Søren: *Der Begriff Angst*. Stuttgart: Reclam, 1992.
- KIPPER, Silke, u. Dietmar TODT: »Verhaltensbiologie. Wissenschaft an der Schnittstelle zwischen Mensch und Tier«. In: Kallinich, Joachim, Gabriele Spengler u. Peter-René Becker (Hg.): *Tierische Kommunikation*. Heidelberg: Braus, 2004, 133–144.

- KIRCHHOFF, Thomas, u. Ludwig TREPL: »Landschaft, Wildnis, Ökosystem. Zur kulturbedingten Vieldeutigkeit ästhetischer, moralischer und theoretischer Naturauffassungen. Einleitender Überblick«. In: Kirchhoff, Thomas, u. Ludwig Trepl (Hg.): *Vieldeutige Natur. Landschaft, Wildnis und Ökosystem als kulturgeschichtliche Phänomene*. Bielefeld: transcript, 2009, 13–66.
- KITTSTEIN, Ulrich: *Deutsche Naturlyrik. Ihre Geschichte in Einzelanalysen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2009.
- KLEIN, Christian: *Marcel Beyer. Perspektiven auf Autor und Werk*. Stuttgart: Metzler, 2018.
- KLEIN, Rebekka A.: »Auf Distanz zur Natur«. Eine Beschreibung des Menschen«. In: Klein, Rebekka A. (Hg.): *Auf Distanz zur Natur. Philosophische und theologische Perspektiven in Hans Blumenbergs Anthropologie*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009, 9–19.
- KLEMM, Heiner F.: *David Hume zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2007.
- KLIBANSKY, Raymond, Erwin PANOFSKY u. Fritz SAXL: *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1992.
- KLIMEK, Sonja: »Waldeinsamkeit. Literarische Landschaft als transitorischer Ort bei Tieck, Stifter, Storm und Raabe«. In: Blödorn, Andreas, u. Madleen Podewski (Hg.): *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 53:1 (2012), 99–126.
- KLOCKE, Sonja E.: »Familienroman versus (neue) Väterliteratur. Kontinuität und Distanz in der deutschen Erinnerungsliteratur um die Jahrtausendwende am Beispiel Kathrin Schmidts«. In: Gansel, Carsten, u. Elisabeth Herrmann (Hg.): *Entwicklungen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989*. Göttingen: V&R unipress 2013, 211–230.
- KLOUGART, Josefine: »Verden er en uredt seng. Essay om kærlighed og metaforens otruskab«. In: *Politiken*, 26. Dezember 2012.
<https://politiken.dk/debat/kroniken/art5424317/Verden-er-en-uredt-seng> [6.11.2018].
- KLOUGART, Josefine: »Fra juni husker jeg syrenerne«. In: *Politiken*, 19. Juni 2013b.
<http://politiken.dk/debat/kroniken/art5456049/Fra-juni-husker-jeg-syrenerne> [18.7.2018].
- KLOUGART, Josefine: »I bugen på døgnets og verdens bevægelser«. In: *Weekendavisen* 2014:8, 21. Februar 2014, 14–15.
- KLOUGART, Josefine: »Sovehjerte«. In: *Politiken*, 30. Januar 2015.
<https://politiken.dk/magasinet/essay/art5580212/Sovehjerte> [3.8.2018].
- KÖRBER, Lill-Ann: »Die Frau und der Affe. Primatologie bei Karen Blixen und Peter Høeg«. In: Peetz, Heike, Stefanie von Schnurbein u. Kirsten Wechsel (Hg.): *Karen Blixen/Isak Dinesen/Tania Blixen. Eine internationale Erzählerin der Moderne*. Berlin: Nordeuropa-Institut, 2008 (= Berliner Beiträge zur Skandinavistik; 12), 213–232.
- KÖRNER, Jürgen: *Gutes Tier – böser Mensch. Psychologie der Mensch-Tier-Beziehung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2017.
- KOMPATSCHER, Gabriela, Richard SPANNRING u. Karin SCHACHINGER: *Human-Animal-Studies. Eine Einführung für Studierende und Lehrende*. Münster: Waxmann, 2017.
- KORTEN, Lars: »Novelle«. In: Burdorf, Dieter, Christoph Fasbender u. Burkhard Moenighoff (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart: Metzler, 2007, 547–548.

- KOSCHORKE, Albrecht: *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990.
- KOSCHORKE, Albrecht: *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 2012.
- KOŠENINA, Alexander: *Literarische Anthropologie. Die Neuentdeckung des Menschen*. Berlin: De Gruyter, 2010.
- KRÄMER, Gernot: »Erinnerung und Chlorophyll. Interview mit Marion Poschmann«. In: *Titel kulturmagazin* 5 (2004).
<http://titelmagazin.net/artikel/19/1623.html> [29.8.2015].
- KREUDER, Pascal: *Was ist die Erde wert? Eine kritische Auseinandersetzung mit der Tiefenökologie*. Marburg: Tectum, 2013.
- KRISTEVA, Julia: *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1978.
- KRONAUER, Brigitte: *Die Tricks der Diva*. Stuttgart: Reclam, 2004.
- KRONAUER, Brigitte: *Poesie und Natur. Natur und Poesie*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2015.
- KÜHNEL, Jürgen, u. Nikolas IMMER: »Tragödie«. In: Burdorf, Dieter, Christoph Fasbender u. Burkhard Moennighoff (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart: Metzler, 2007, 777–779.
- LÄMMERT, Eberhard: »Die Chemie der Wahlverwandtschaften«. In: *Leviathan* 14:1 (1986), 19–36.
- LANDBO, Kirsten: »En verden til forskel. Merete Pryds Helles forfatterskab og den nye prosa«. In: *Kritik* 121 (1996), 5–11.
- LATOUR, Bruno: *Das Parlament der Dinge*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001.
- LEHMANN, Johannes F. »Anthropologie«. In: Borgards, Roland, u.a. (Hg.): *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler, 2013, 57–63.
- LEUTNER, Petra: »Faltenwelt. Figuren des Textilen bei Marion Poschmann«. In: Winkels, Hubert (Hg.): *Marion Poschmann trifft Wilhelm Raabe. Der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2013*. Berlin: Suhrkamp, 2014, 56–81.
- LINKE, Dörte: »Die Auslöschung des Subjekts. Biomacht in Andri Snær Magnasons Roman *LoveStar* und Ninni Holmqvists Roman *Die Entbehrlichen*«. In: *NORD-EUROPAforum* (2016), 154–181.
<https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/8851> [6.6.2019].
- LINKE, Dörte: »»Am Ende sei es natürlich ein Gottesproblem«. Metaphysik in Marion Poschmanns Roman *Die Sonnenposition*«. In: Linke, Dörte, Florian Priesemuth u. Rosa Schinagl (Hg.): *Sprachen des Unsagbaren. Zum Verhältnis von Theologie und Gegenwartsliteratur*. Wiesbaden: Springer VS, 2017a, 199–240.
- LINKE, Dörte: »Nacht. Überlegungen zu Cora Sandels Alberte-Trilogie«. In: Büttner, Urs, u. Ines Theilen (Hg.): *Phänomene der Atmosphäre. Ein Kompendium Literarischer Meteorologie*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2017b, 210–221.
- LINKE, Dörte: »Existenzielle Räume. Meer, Strand und Mensch bei Brigitte Kronauer«. In: Hoorn, Tanja van (Hg.): *Brigitte Kronauer. Narrationen von Nebensächlichkeiten und Naturdingen*. Berlin: De Gruyter, 2018, 39–61.
- LINKE, Dörte: »String Games and Entanglements. On the Idea of »Interconnectedness« in the Works of Rosi Braidotti, Donna Haraway und Josefine Klougart«. In: *NORD-EUROPAforum* (2021) [im Erscheinen].

- LÖFFLER, Sigrid: »Laudatio«. In: Winkels, Hubert (Hg.): *Marion Poschmann trifft Wilhelm Raabe. Der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2013*. Berlin: Suhrkamp, 2014a, 21–30.
- LÖFFLER, Sigrid: »Laudatio«. In: Gansel, Carsten (Hg.): *Mutmaßungen. Uwe Johnson und die Gegenwartsliteratur. Zwanzig Jahre Uwe-Johnson-Preis*. Berlin: vbb, 2014b, 52–59.
- LÖFGREN, Orvar: »Natur, Tiere und Moral. Zur Entwicklung der bürgerlichen Naturauffassung«. In: Jeggel, Utz (Hg.): *Volkskultur in der Moderne*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1986, 122–144.
- LÖNNINGREN, Ann-Sofie: *Following the animal. Power, agency and human-animal transformations in modern Northern-European literature*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publications, 2015.
- LORENZ, Konrad: *Das sogenannte Böse. Zur Naturgeschichte der Aggression*. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1983 [1963].
- LUKÁČZ, Georg: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Berlin, Neuwied: Luchterhand, 1965.
- LUND, Henrik Stampe: »Det skrøbelige samfund. Om institutionernes erotiske ingeniørarbejde«. In: Harsberg, Agnete Bay, u. Lilian Munk Rösing (Hg.): *Abens poetik. Portræt af Peter Hoegs forfatterskab*. Hellerup: Spring, 2005, 63–72.
- MACHO, Thomas: »Tod und Trauer im kulturwissenschaftlichen Vergleich«. In: Assmann, Jan (Hg.): *Der Tod als Thema der Kulturtheorie. Todesbilder und Totenriten im Alten Ägypten*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000, 89–120.
- MACHO, Thomas: »Narziß und Spiegel. Selbstrepräsentation in der Geschichte der Optik«. In: *Wahrnehmen und Handeln. Perspektiven einer Literaturanthropologie*. In: Braungart, Wolfgang, Klaus Ridder u. Friedmar Apel (Hg.): Bielefeld: Aisthesis, 2004, 231–246.
- MAI, Anne-Marie: »Hvis havet er hav i morgen. Om Merete Pryds Helles *Vandpest* 1993«. In: Mai, Anne-Marie (Hg.): *Prosa fra 80'erne til 90'erne*. København Valby: Borgen, 1994, 254–265.
- MAJETSCHAK, Stefan: *Ästhetik zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2012.
- MASRI, Lena: »Sorg og glæde – det er sådan set det samme«. In: *Berlingske tidene*, 29. November 2013, 12–13.
- MAURER, Kathrin: »Mit Herrn Baedeker ins Grüne. Die Popularisierung der Natur in Baedekers Reisehandbüchern des 19. Jahrhunderts«. In: Paulsen, Adam, u. Anna Sandberg (Hg.): *Natur und Moderne um 1900. Räume, Repräsentationen, Medien*. Bielefeld: transcript, 2013, 89–102.
- MAYER, Ruth: »Postmoderne/Postmodernismus«. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart: Metzler, 2001, 522–523.
- MERGENTHALER, Volker: »»So theil' ich alles, was ich sehe [...], in fünf gevierte Fächer ein«. Zum wahrnehmungsgeschichtlichen Ort von Barthold Hinrich Brockes' *Thürmchen zu Ritzebüttel*«. In: Scheffel, Michael (Hg.): *Erschriebene Natur. Internationale Perspektiven auf Texte des 18. Jahrhunderts*. Bern: Peter Lang, 2001, 121–144.
- MERLEAU-PONTY, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin: De Gruyter, 1966.
- MERLEAU-PONTY, Maurice: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*. München: Fink, 2004.
- MEYER-TIMPE, Ulrike: »Zu Tode gestreichelt«. In: *Die Zeit* 2015:1, 30. Dezember 2014. <http://www.zeit.de/2015/01/haustiere-hund-katze-zuneigung> [23.5.2018].

- MISCHER, Sibille: *Der verschlungene Zug der Seele. Natur, Organismus und Entwicklung bei Schelling, Steffens und Oken*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1997.
- MÖLLER, Andreas: *Das grüne Gewissen. Wenn die Natur zur Ersatzreligion wird*. München: Hanser 2013.
- MØLLER, Hans Henrik: »Peter Høeg or The Sense of Writing«. In: *Scandinavian Studies* 69:1 (1997), 29–51.
- MOENNIGHOFF, Burkhard: »Baum«. In: Butzer, Günter, u. Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart: Metzler, 2012, 41–43.
- MORGAN, Winifred: *The Trickster Figure in American Literature*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- MORTENSEN, Klaus P.: *Himmelstormerne. En linje i dansk naturdigting*. Kopenhagen: Gyldendal, 1993.
- MORTON, Timothy: *Ökologie ohne Natur. Eine neue Sicht der Umwelt*. Berlin: Matthes & Seitz, 2016.
- MÜHREL, Eric: »Maske und Existenz. Philosophische und sozialpädagogische Betrachtungen zu Person und Biographie«. In: Griese, Birgit (Hg.): *Subjekt – Identität – Person? Reflexionen zur Biographieforschung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2010, 103–114.
- MUNDT, Hannelore: »From *Erdkunde* to *Kaltenburg*. Marcel Beyer's Never-ending Stories about the Past«. In: Lützel, Paul Michael, Erin McGlothlin u. Jennifer Kapczynski (Hg.): *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch* 12. Tübingen: Stauffenburg, 2013, 321–345.
- NAGEL, Thomas: »Wie fühlt es sich an, eine Fledermaus zu sein?«. In: Nagel, Thomas: *Letzte Fragen*. Hg. v. Michael Gebauer. Bodenheim: Philo, 1996, 229–249.
- »Nature Writing. Über Natur schreiben heißt über den Menschen schreiben. Esther Kinsky im Gespräch mit Katharina Teutsch«. In: *Deutschlandfunk*, 28. Januar 2018. https://www.deutschlandfunk.de/nature-writing-ueber-natur-schreiben-heisst-ueber-den.1184.de.html?dram:article_id=407607 [8.6.2019].
- NEUBAUER-PETZOLDT, Ruth: »Zwischen Idylle und Apokalypse. Das neue Genre der Öko-Kriminalliteratur«. In: Schmitt, Claudia, u. Christiane Sollte-Gresser (Hg.): *Literatur und Ökologie. Neue literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Bielefeld: Aisthesis, 2017, 271–284.
- NEUMANN, Birgit: »Raum und Erzählung«. In: Dünne, Jörg, u. Andreas Mahler (Hg.): *Handbuch Literatur und Raum*. Berlin: De Gruyter, 2015, 96–104.
- NEUMANN, Gerhard: »Der Blick des Anderen. Zum Motiv des Hundes und des Affen in der Literatur«. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 40 (1996), 87–122.
- NICKLAS, Pascal: »Auge«. In: Butzer, Günter, u. Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart: Metzler, 2012a, 32–34.
- NICKLAS, Pascal: »Lotos«. In: Butzer, Günter, u. Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart: Metzler, 2012b, 251–252.
- NOLL, Thomas, Urte STOBBE u. Christian SCHOLL: »Landschaftswahrnehmung um 1800. Imaginations- und mediengeschichtliche Kontinuitäten und Brüche«. In: Noll, Thomas, Urte Stobbe u. Christian Scholl (Hg.): *Landschaft um 1800. Aspekte der Wahrnehmung in Kunst, Literatur, Musik und Naturwissenschaft*. Göttingen: Wallstein, 2012, 9–26.

- NOSKE, Barbara: *Humans and Other Animals. Beyond the Boundaries of Anthropology*. London: Pluto Press, 1989.
- NOWAK, Christine: »Asphalt«. In: Butzer, Günter, u. Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart: Metzler, 2012, 26–27.
- NÜNNING, Ansgar: »Welten – Weltbilder – Weisen der Welterzeugung. Zum Wissen der Literatur und zur Aufgabe der Literaturwissenschaft«. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 59:1 (2009), 65–80.
- ØBERG, Dorte, u. Anne TOFT: *Det litterære væksthus. Forfatterskolen og prosaen 1987–96*. Odense: Odense Universitetsforlag, 1997.
- ÖHMAN, Marie: »The Natural Ape, or Aping the Natural. Imitation and Critique in Peter Høeg's *Kvinden og aben*«. In: *Scandinavian Studies* 81:3 (2009), 329–348.
- ÖHMAN, Marie: *Det mänskligas natur. Posthumanistiska perspektiv hos Lars Jakobson, Peter Høeg och Kerstin Ekman*. Möklinta: Gidlund, 2015.
- OPPERMANN, Serpil: »From Ecological Postmodernism to Material Ecocriticism. Creative Materiality and Narrative Agency«. In: Iovino, Serenella, u. Serpil Oppermann (Hg.): *Material Ecocriticism*. Bloomington: Indiana University Press, 2014, 21–36.
- ORLIKOWSKI, Anna: *Merlau-Pontys Weg zur Welt der rohen Wahrnehmung*. München: Fink, 2012.
- OTT, Michael: »Im ›Allerheiligsten der Natur‹. Zur Veränderung von Alpenbildern in der Kultur um 1900«. In: Paulsen, Adam, u. Anna Sandberg (Hg.): *Natur und Moderne um 1900. Räume, Repräsentationen, Medien*. Bielefeld: transcript, 2013, 31–50.
- OVIDIUS: *Metamorphosen*. Übers. u. hg. v. Michael von Albrecht. Stuttgart: Reclam, 1994.
- PAUEN, Michael: »Das Gedächtnis der Freiheit. Autobiographische Erinnerung, Selbstkonzept und Selbstbestimmung«. In: Welzer, Harald, u. Hans J. Markowitsch (Hg.): *Warum Menschen sich erinnern können. Fortschritte der interdisziplinären Gedächtnisforschung*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2006, 167–185.
- PAUST, Bettina: »Was sprachen Beuys und der Kojote?«. In: Stiftung Deutsches Hygiene-Museum (Hg.): *Mensch und Tier. Eine paradoxe Beziehung. Begleitbuch zur Ausstellung »Mensch und Tier. Eine paradoxe Beziehung«, Deutsches Hygiene-Museum, 22. November 2002 bis 10. August 2003*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002, 154–169.
- PEIL, Dietmar: »Metapher«. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart: Metzler, 2001, 432–433.
- PEIL, Dietmar: »Fledermaus«. In: Butzer, Günter, u. Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart: Metzler, 2012a, 123–124.
- PEIL, Dietmar: »Perle«. In: Butzer, Günter, u. Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart: Metzler, 2012b, 318–319.
- PERSSON, Magnus: *Kampen om högt och lågt. Studier i den sena nittonhundratalsromansens förhållande till masskulturen och moderniteten*. Stockholm: Symposion, 2002.
- PODDAR, Prem, u. Cheralyn MEALOR: »Danish Imperial Fantasies: Peter Høeg's *Miss Smilla's Feeling for Snow*«. In: Poddar, Prem (Hg.): *Translating Nations*. Aarhus: Aarhus University Press, 2000, 161–202.
- POSCHMANN, Marion: »Selbstporträt als See. Ein Umkreisen der Walchenseebilder von Lovis Corinth«. In: *Lovis Corinth, Seelenlandschaften. Walchenseebilder und Selbstbildnisse*. Hg. von der Franz-Marc-Museums-gesellschaft durch Cathrin Klingsöhr-Leroy. Köln: Wienand, 2009, 59–74.

- POSCHMANN, Marion: »Pelargonium triste. Geschichte der Geranie«. In: Winkels, Hubert (Hg.): *Marion Poschmann trifft Wilhelm Raabe. Der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2013*. Berlin, 2014a, 13–20.
- POSCHMANN, Marion: »Romane in Kugelform. Dankrede«. In: Winkels, Hubert (Hg.): *Marion Poschmann trifft Wilhelm Raabe. Der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2013*. Berlin: Suhrkamp, 2014b, 31–39.
- POSCHMANN, Marion: »Energie der Störung. Bemerkungen zu Naturbildern und Poesie«. In: Poschmann, Marion: *Mondbetrachtung in mondloser Nacht. Über Dichtung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2016a, 11–18.
- POSCHMANN, Marion: »Kunst der Überschreitung«. In: Poschmann, Marion: *Mondbetrachtung in mondloser Nacht. Über Dichtung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2016b, 133–196.
- POSCHMANN, Marion: »Über Unsichtbarkeit«. In: Poschmann, Marion: *Mondbetrachtung in mondloser Nacht. Über Dichtung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2016c, 19–27.
- POSER, Hans: *René Descartes. Eine Einführung*. Stuttgart: Reclam, 2003.
- PREIS, Michael: »Vom guten und vom bösen Schweigen. Beobachtungen zu Marcel Beyers Roman *Kaltenburg*«. In: Fromholzer, Franz, Michael Preis u. Bettina Wisjorek (Hg.): *Noch nie war das Böse so gut. Die Aktualität einer alten Differenz*. Heidelberg: Winter, 2011, 303–323.
- PRITSCH, Sylvia: *Rhetorik des Subjekts. Zur textuellen Konstruktion des Subjekts in feministischen und anderen postmodernen Diskursen*. Bielefeld: transcript, 2008.
- PRYDS HELLE, Merete: »Forholdet mellem Fakta og Fortælling«. In: *Spring* 26 (2008), 158–163.
- PRYDS HELLE, Merete: »Synspunkter på mit forfatterskab«. In: *Spring* 30 (2011), 9–10.
- PURDY, Jedediah: »Denken wie ein Berg. Über Nature Writing«. *Deutschlandfunk*, 23. Dezember 2018.
https://www.deutschlandfunk.de/mensch-und-natur-denken-wie-ein-berg-ueber-nature-writing.1184.de.html?dram:article_id=433782 [26.1.2019].
- RADISCH, Iris: »»Man muss demütig und einfach sein.« Interview mit Sarah Kirsch und Marion Poschmann«. In: *Die Zeit* 2005:16, 14. April 2005.
https://www.zeit.de/2005/16/L-Kirsch-Gespr_8ach [29.8.2015].
- RADKAU, Joachim: *Natur und Macht. Eine Weltgeschichte der Umwelt*. München: C.H. Beck, 2000.
- RASK PEDERSEN, Gudmund: »Brikker til den blå himmel. En teologisk tolkning af *Kvinden og aben*«. In: Harsberg, Agnete Bay, u. Lillian Munk Rösing (Hg.): *Abens poetik. Portræt af Peter Høegs forfatterskab*. Hellerup: Spring, 2005, 223–238.
- RAUH, Horst Dieter: *Heilige Wildnis. Naturästhetik von Hölderlin bis Beuys*. München: Fink, 1998.
- RECKWITZ, Andreas: *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2006.
- REIDY, Julian: *Vergessen, was Eltern sind. Relektüre und literaturgeschichtliche Neusituierung der angeblichen Väterliteratur*. Göttingen: V&R unipress, 2012.
- RENGER, Almut-Barbara: »Spiegel«. In: Butzer, Günter, u. Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart: Metzler, 2012, 412–413.

- RENTSCH, Thomas: »Endlichkeit und Lebensinn«. In: Bihrer, Andreas, Anja Franke-Schwenk u. Tine Stein (Hg.): *Endlichkeit. Zur Vergänglichkeit und Begrenztheit von Mensch, Natur und Gesellschaft*. Bielefeld: transcript, 2016, 35–52.
- RICHTER, Jörg Thomas: »Blauhäher im Naturkundemuseum. Ein Bummel mit Mark Twain und Mastodon«. In: *Trajekte* 27 (2013), 13–17.
- RIEHELDMANN, Cord: *Krähen*. Berlin: Matthes & Seitz, 2013.
- RIEDEL, Wolfgang: »Homo Natura«. *Literarische Anthropologie um 1900*. Berlin, New York: De Gruyter, 1996.
- RIEKE-MÜLLER, Annelore: »Das zahme Wildtier – Repräsentant seiner Art und besserer Mensch? Der Zoologische Garten als Lernort im 19. Jahrhundert«. In: Böhme, Hartmut, u.a. (Hg.): *Tiere. Eine andere Anthropologie*. Köln: Böhlau, 2004, 117–131.
- RILKE, Rainer Maria: *Die Gedichte*. Frankfurt a.M.: Insel, 1997.
- RITTER, Joachim: »Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft«. In: Ritter, Joachim (Hg.): *Subjektivität – sechs Aufsätze*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989, 141–163.
- RÖMHILD, Dorothee: »Belly'chen ist Trumpf«. *Poetische und andere Hunde im 19. Jahrhundert*. Bielefeld: Aisthesis, 2005.
- RÖMPP, Georg: *Kant leicht gemacht. Eine Einführung in seine Philosophie*. Köln: Böhlau, 2005.
- RÖSCH, Gertrud Maria: »Rabe«. In: Butzer, Günter, u. Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart: Metzler, 2012, 334–335.
- RÖSING, Lilian Munk: »Topos og Trope hos Josefine Klougart«. In: *Spring* 35 (2014), 68–81.
- RÖSING, Lilian Munk: »Bye, bye Bambi. (Mennesket er det underlige væsen som ønsker at dvæle i en døende verden)«. In: *Spring* 38 (2015), 98–107.
- ROHMAN, Carrie: *Stalking the Subject. Modernism and the Animal*. New York: Columbia University Press, 2009.
- ROLF, Eckard: *Metapherntheorien. Typologie, Darstellung, Bibliographie*. Berlin, New York: De Gruyter, 2005.
- ROSA, Hartmut: »Die Natur als Resonanzraum und als Quelle starker Wertungen«. In: Hartung, Gerald, u. Thomas Kirchhoff (Hg.): *Welche Natur brauchen wir? Analyse einer anthropologischen Grundproblematik des 21. Jahrhunderts*. Freiburg: Karl Alber, 2014, 123–141.
- ROSA, Hartmut: *Unverfügbarkeit*. Wien, Salzburg: Residenz, 2018.
- ROSA, Hartmut: *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*. Berlin: Suhrkamp, 2019 [2016].
- ROSENAU, Hartmut: »Natur«. In: Krause, Gerhard, u. Gerhard Müller (Hg.): *Theologische Realenzyklopädie* 24. Berlin, New York: De Gruyter, 1994, 98–107.
- SCHUEUR, Hans Jürgen, u. Ulrike VEDDER: »Tier im Text. Exemplarität und Allegorizität literarischer Lebewesen. Vorwort«. In: Scheuer, Hans Jürgen, u. Ulrike Vedder (Hg.): *Tier im Text. Exemplarität und Allegorizität literarischer Lebewesen*. Bern u.a.: Peter Lang, 2015, 9–20.
- SCHIEDERMAIR, Joachim: »Opprør på det mørke kontinentet. Kjønn, mimikry og kolonial motstand hos Verner von Heidenstam og Peter Høeg«. In: *Edda* 110:3 (2010), 260–269.

- SCHINGS, Hans Jürgen: *Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts*. Stuttgart: Metzler, 1977.
- SCHMIDT, Gunnar: »Textile Poetiken. Über Um-, Ein- und Verkleidungen«. In: Heibach, Christiane, u. Carsten Rohde (Hg.): *Ästhetik der Materialität*. Paderborn: Fink, 2015, 145–172.
- SCHNÄDELBACH, Herbert: *Kant. Eine Einführung*. Stuttgart: Reclam, 2018.
- SCHNASE, Alfons: *Evolutionäre Erkenntnistheorie und biologische Kulturtheorie. Konrad Lorenz unter Ideologieverdacht*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.
- SCHNEIDER, Jens Ole: »Gezoomte Lebensbilder. Zum Konflikt zwischen ›Lebenspathos‹ und ›Ästhetizismus‹ in Hoffmannsthal's früher Novelle *Das Glück am Weg*«. In: Brückner, Benjamin, Judith Preiß u. Peter Schnyder (Hg.): *Lebenswissen. Poetologien des Lebendigen im langen 19. Jahrhundert*. Freiburg: Rombach, 2016, 185–202.
- SCHNEIDER, Joseph: *Donna Haraway. Live Theory*. New York, London: continuum, 2005.
- SCHNEIDER, Manfred: »Das Notariat der Hunde. Eine literaturwissenschaftliche Kynologie«. In: Eke, Norbert, u. Eva Geulen (Hg.): *Texte, Tiere, Spuren*. Berlin: Schmidt, 2007 (= Zeitschrift für deutsche Philologie; 126), 4–27.
- SCHNEIDER, Manfred: »Endzeitliches Schweifwedeln. Der Hund als Begleiter des letzten Menschen«. In: Bühler-Dietrich, Annette, u. Michael Weingarten (Hg.): *Topos Tier. Neue Gestaltungen des Tier-Mensch-Verhältnisses*. Bielefeld: transcript, 2015, 209–228.
- SCHNEIDER, Uwe: »Meer«. In: Butzer, Günter, u. Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart, 2012, 268–269.
- SCHOU, Søren: »Kompleksitet og forkyndelse hos Peter Høeg«. In: *Kritik* 107 (1995), 1–8.
- SCHRÖDER, Ulrich: *Der Stellenwert des ökologischen Diskurses in der neuesten dänischen Literatur anhand ausgewählter Erzähltexte aus dem Werk von Vagn Lundbye und Peter Høeg*. Bochum: Ruhr-Universität Bochum, 2006.
- SCHÜTT-JENSEN, Kasper: »Jeg har skrevet en eksistentiel thriller«. In: *Jyllands-Posten*, 1. Dezember 2013, 23.
- SCHUSTER, Jörg: »See/Teich«. In: Butzer, Günter, u. Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart: Metzler, 2012, 395–396.
- »Schwarznessel«. In: *Arzneipflanzenlexikon*.
<http://www.arzneipflanzenlexikon.info/schwarznessel.php> [5. März 2019].
- SEEL, Martin: *Eine Ästhetik der Natur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001.
- SEERLEN, Georg: »Das Tier in mir und dir«. In: *Die Zeit* 2015:38, 17. September 2015.
<http://www.zeit.de/2015/38/wien-film-tiere-retrospektive> [19.11.2015].
- SELBOE, Tone: *hva er en ROMAN*. Oslo: Universitetsforlaget, 2015.
- SIEGMUND, Andrea: *Die romantische Ruine im Landschaftsgarten. Ein Beitrag zum Verhältnis der Romantik zu Barock und Klassik*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002.
- SINDØ, Rolf: »Smuglyt til englene. Merete Pryds Helle (1997)«. In: Sindø, Rolf (Hg.): *Hybrider. Fra traditionsbevidsthed til radikaliserede litterære udtryk*. Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2003 (= University of Southern Denmark studies in languages and literatures; 59), 54–65.
- SÖLLE, Dorothee: *Lieben und arbeiten. Eine Theologie der Schöpfung*. München: Piper, 2001.

- SOLBAKKEN, Hedvig: *Hvis ikke nu,/så dig. En politisk lesning av Josefine Klougarts Om mørke*. [Masterarbeit]. Oslo: Universität Oslo, Herbst 2015.
<https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/49321/Solbakken-Masteroppgave.pdf?sequence=1> [18.7.2018].
- SONTAG, Susan: *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador, 2003.
- SOPER, Karen: *What is Nature? Culture, Politics and the non-Human*. Oxford u.a.: Blackwell, 1995.
- SPEER, Andreas: *Die entdeckte Natur. Untersuchungen zu Begründungsversuchen einer »scientia naturalis« im 12. Jahrhundert*. Leiden u.a.: Brill, 1995.
- STEINBRECHER, Aline: »Die gezähmte Natur in der Wohnstube. Zur Kulturpraktik der Hundehaltung in frühneuzeitlichen Städten«. In: Ruppel, Sophie, u. Aline Steinbrecher (Hg.): *»Die Natur ist überall bey uns«*. *Mensch und Natur in der frühen Neuzeit*. Zürich: Chronos, 2009, 125–142.
- STEPHAN, Björn: »Armer Hund!«. In: *Die Zeit* 2017:39, 21. September 2017.
<https://www.zeit.de/2017/39/tierzucht-hund-haustier-gerhard-oechtering-arzt> [23.5.2018].
- STEPHAN, Inge: »Weiblichkeit, Wasser und Tod. Undinen, Melusinen und Wasserfrauen bei Eichendorff und Fouqué«. In: Böhme, Hartmut (Hg.): *Kulturgeschichte des Wassers*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988, 234–266.
- STIDSEN, Marianne: »Litteratur med udsigt. Om den nye helhedsforståelse i 1990'ernes prosa«. In: Mai, Anne-Marie, u. Anne Borup (Hg.): *Historier om nyere nordisk litteratur og kunst*. Kopenhagen: Gad, 1999, 348–373.
- STJERNFELT, Fredrik: »Et muterende hav som fortæller. Merete Pryds Helle *Vandpest*«. In: Schmidt, Povl (Hg.): *Læsninger i dansk litteratur*. Odense: Odense Universitetsforlag, 2001, 288–301.
- STOBBE, Urte: »Literatur und Umweltgeschichte/Environmental Studies«. In: Dürbeck, Gabriele, u. Urte Stobbe (Hg.): *Ecocriticism. Eine Einführung*. Köln: Böhlau, 2015, 148–159.
- STOBBE, Urte: »Plant Studies. Pflanzen kulturwissenschaftlich erforschen – Grundlagen, Tendenzen, Perspektiven«. In: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* 4:1 (2020), 91–106.
- STRUCK, Wolfgang: »A World Without Us: Aesthetic, Literary, and Scientific Imaginations of Nature Beyond Humankind«. In: Wilcke, Sabine, u. Japhet Johnstone (Hg.): *Readings in the Anthropocene. The Environmental Humanities, German Studies, and Beyond*. New York u.a.: Bloomsbury, 2017, 17–37.
- SUCHSLAND, Inge: *Julia Kristeva zur Einführung*. Hamburg: Junius, 1992.
- SULLIVAN, Heather I.: »New Materialism«. In: Dürbeck, Gabriele, u. Urte Stobbe (Hg.): *Ecocriticism. Eine Einführung*. Köln: Böhlau, 2015, 57–67.
- SZCZEPANSKI, Jens: *Subjektivität und Ästhetik. Gegendiskurse zur Metaphysik des Subjekts im ästhetischen Denken bei Schlegel, Nietzsche und de Man*. Bielefeld: transcript, 2007.
- TASCHWER, Klaus, u. Benedikt FÖGER: *Konrad Lorenz. Biographie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2003.
- TEMBROCK, Günter: *Angst. Naturgeschichte eines psychobiologischen Phänomens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000.
- THISTED, Kirsten: »The Power to Represent. Intertextuality and Discourse in *Smilla's Sense of Snow*«. In: Bravo, Michael, u. Sverker Sörlin (Hg.): *Narrating the Arctic. A*

- Cultural History of Nordic Scientific Practices*. Canton: Science History Publications, 2002, 311–342.
- TRABANT, Jürgen: *Europäisches Sprachdenken. Von Platon bis Wittgenstein*. München: Beck, 2003.
- TREPL, Ludwig: *Die Idee der Landschaft. Eine Kulturgeschichte von der Aufklärung bis zur Ökologiebewegung*. Bielefeld: transcript, 2012.
- UECKER, Matthias: »Uns allen steckt etwas von damals in den Knochen.« Der Nationalsozialismus als Objekt der Faszination in den Romanen Marcel Beyers«. In: Beßlich, Barbara, Katharina Grätz u. Olaf Hildebrandt (Hg.): *Wende des Erinnerns? Geschichtskonstruktionen in der deutschen Literatur nach 1989*. Berlin: Erich Schmidt, 2006, 53–68.
- ULSHÖFER, Robert: *Die Literatur des 18. Jahrhunderts und der Romantik in neuer Sicht. Der Anstoß der Naturwissenschaften des 17./18. Jahrhunderts zur Entstehung der Literatur der Moderne und zum Entwurf eines Weltfriedensplans*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010.
- VEDDER, Ulrike: »Im Zoologischen Garten der Moderne«. In: Scheuer, Hans Jürgen, u. Ulrike Vedder (Hg.): *Tier im Text. Exemplarität und Allegorizität literarischer Lebewesen*. Bern u.a.: Peter Lang, 2015, 213–234.
- VEDDER, Ulrike: »Vererbung und ihre Verweigerung. Eine Form des Romans im 19. Jahrhundert«. In: Brückner, Benjamin, Judith Preiß u. Peter Schnyder (Hg.): *Lebenswissen. Poetologien des Lebendigen im langen 19. Jahrhundert*. Freiburg: Rombach, 2016, 169–184.
- VOGELANG, Klaus: »Ring«. In: Butzer, Günter, u. Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart: Metzler, 2012, 347–348.
- VOGL, Joseph: »Für eine Poetologie des Wissens«. In: Richter, Karl, u. Walter Müller-Seidel (Hg.): *Die Literatur und die Wissenschaften 1770–1930*. Stuttgart: MuP Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1997, 107–127.
- VOGT, Jochen, u. Steffen RICHTER: »Novelle«. In: *Einladung zur Literaturwissenschaft. Ein Vertiefungsprogramm zum Selbststudium*. 2009.
http://www.einladung-zur-literaturwissenschaft.de/index9344.html?option=com_content&view=article&id=230%3A5-5-novelle&catid=40%3Akapitel-5&Itemid=55 [29.8.2015].
- VOSS, Julia: *Darwins Jim Knopf*. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 2009.
- WAGNER-EGELHAAF, Martina: *Die Melancholie der Literatur. Diskursgeschichte und Textfiguration*. Stuttgart u.a.: Metzler, 1997.
- WANNING, Berbeli: *Die Fiktionalität der Natur. Studien zum Naturbegriff in Erzähltexten der Romantik und des Realismus*. Berlin: Weidler, 2005.
- »Was ist ein Trauma und wie entstehen Traumafolgestörungen?«. In: *Deutschsprachige Gesellschaft für Psychotraumatologie*.
<https://www.degpt.de/informationen/fuer-betroffene/trauma-und-traumafolgen/> [21.6.2019].
- »Wasserpest«. In: *BiologieSeite*.
<https://www.biologie-seite.de/Biologie/Wasserpest> [5.3.2019].
- WEBER, Andreas: »Schläft ein Lied in allen Dingen«. In: *Die Zeit* 2018:8, 15. Februar 2018.
<https://www.zeit.de/2018/08/natur-buecher-zeitschriften-erfolg> [21.6.2018].

- WEBER, Jutta: *Umkämpfte Bedeutungen. Naturkonzepte im Zeitalter der Technoscience*. Frankfurt a.M.: Campus, 2003.
- WEBER, Kurt-H.: *Die literarische Landschaft. Zur Geschichte ihrer Entdeckung von der Antike bis zur Gegenwart*. Berlin: De Gruyter, 2010.
- WEISS, Christina: »Mutmaßungen von Geschichte. Zum Werk von Marcel Beyer«. In: *Sprache im technischen Zeitalter* 52 (2014), 405–413.
- WELZER, Harald: *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*. München: C.H. Beck, 2005.
- WELZER, Harald: *Selbst denken. Eine Anleitung zum Widerstand*. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 2013.
- WENNERSCHIED, Sophie: »Close your eyes«. *Phantasma, Kraft und Dunkelheit in der skandinavischen Literatur*. Paderborn: Fink, 2014.
- WESTERWINTER, Margret: *Museen erzählen. Sammeln, Ordnen und Repräsentieren in literarischen Texten des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld: transcript, 2008.
- WIESER, Dorothee: »Der Mensch als Augentier«. Zur Zoopoetik Marcel Beyers in den Romanen ›Flughunde‹ und ›Kaltenburg‹. In: Scheuer, Hans Jürgen, u. Ulrike Vedder (Hg.): *Tier im Text. Exemplarität und Allegorizität literarischer Lebewesen*. Bern u.a.: Peter Lang, 2015, 295–313.
- WILKE, Sabine: »Environmental Humanities«. In: Dürbeck, Gabriele, u. Urte Stobbe (Hg.): *Ecocriticism. Eine Einführung*. Köln: Böhlau, 2015, 94–106.
- WINKELS, Hubert (Hg.): *Marion Poschmann trifft Wilhelm Raabe. Der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2013*. Berlin: Suhrkamp, 2014.
- WINTERFELD, Uta von: *Naturpatriarchen. Geburt und Dilemma der Naturbeherrschung bei geistigen Vätern der Neuzeit*. München: oekom, 2006.
- WOGENSTEIN, Sebastian: »Stein und Schrift. Materialität und Poetik der Diaspora in jüdischen Literaturen«. In: Strässle, Thomas, u. Caroline Torra-Mattenklott (Hg.): *Poetiken der Materie. Stoffe und ihre Qualitäten in Literatur, Kunst und Philosophie*. Freiburg: Rombach, 2005, 185–205.
- WOHLLEBEN, Peter: *Das geheime Leben der Bäume*. München: Ludwig, 2015.
- WOHLLEBEN, Peter: *Das Seelenleben der Tiere*. München: Ludwig, 2016.
- WOHLLEBEN, Peter: »Besser als Wellness. Wie Waldbaden unseren Körper stärkt«. In: Wohlleben, Peter (Hg.): *Ein neuer Blick auf die Natur*, 18. April 2019 (= *Wohllebens Welt* 2019:1).
<https://www.geo.de/natur/naturwunder-erde/21199-rtkl-waldmedizin-besser-als-wellness-wie-waldbaden-unseren-koerper> [8.6.2019].
- WOLFE, Cary: *What is posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.
- WOOLF, Virginia: *Orlando*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch, 2002.
- WÜRTH, Stefanie: »Peter Høegs *Kvinden og Aben*. Eine groteske Groteske«. In: *Arcadia* 34:1 (1999), 62–84.
- ZAPF, Hubert: »Metamorphosen des Helden. Menschliche und nicht-menschliche Akteure in der amerikanischen Literatur«. In: Dürbeck, Gabriele, u. Urte Stobbe (Hg.): *Helden, ambivalente Protagonisten, nicht-menschliche Agenzien. Zur Figurendarstellung in umweltbezogener Literatur*. 2015a (= *Komparatistik Online*; 2015:2), 13–25.
<https://d-nb.info/1096468751/34> [5.11.2021].

- ZAPF, Hubert: »Kulturökologie und Literatur«. In: Dürbeck, Gabriele, u. Urte Stobbe (Hg.): *Ecocriticism. Eine Einführung*. Köln: Böhlau, 2015b, 172–184.
- ZERLING, Clemens: *Lexikon der Tiersymbolik. Mythologie. Religion. Psychologie*. Klein Jasedow: Drachenverlag, 2012.
- ZIMA, Peter V.: *Das literarische Subjekt*. Tübingen, Basel: A. Francke, 2001.
- ZIMA, Peter V.: *Theorie des Subjekts*. Tübingen: A. Francke, 2010.
- ZUNKE, Christine: »Natur und Gesellschaft im Schlaglicht der Freiheit«. In: Hartung, Gerald, u. Thomas Kirchhoff (Hg.): *Welche Natur brauchen wir? Analyse einer anthropologischen Grundproblematik des 21. Jahrhunderts*. Freiburg, München: Karl Alber, 2014, 397–413.
- ZWEITE, Arnim: »Die plastische Theorie von Joseph Beuys und das Reservoir seiner Motive«. In: Zweite, Arnim (Hg.): *Joseph Beuys. Natur. Materie. Form*. München u.a.: Schirmer/Mosel, 1991, 11–29.