

literatur für leser:innen

23

46. Jahrgang

2

Biodiversität

Herausgegeben von
Roland Borgards

Mit Beiträgen von Lena Kugler,
Tanja van Hoorn, Evi Zemanek,
Urte Stobbe und Lars Friedrich



PETER LANG

Inhaltsverzeichnis

Roland Borgards

Vorwort _____ 111

Lena Kugler

Bio/Diversität als Theater. Kim de l'Horizons „*Dann mach doch Limonade, bitch. Pieces aus dem Schlurz*“ (2022) und die Volksherrschaft im Garten_Berlin _____ 115

Tanja van Hoorn

„stellt euch vor“. Artenvielfalt und Artensterben bei Jan Wagner („franz de hamilton: *konzert der vögel*“ und „das verschwinden des riesenalks“) _____ 131

Evi Zemanek

Die literarische Inventarisierung der Flora und Fauna Spitzbergens oder *enumeratio delectat* _____ 145

Urte Stobbe

Sarah Kirschs experimenteller Kurzfilm *Moorschnucken*. Ein multimodales Prosagedicht über Schafe, „die uns verlassen werden in aller Schönheit und Fremdheit“ _____ 161

Lars Friedrich

Versifizierung als Diversifizierung. Arno Holz' *Phantasmus* und die Naturformen der Lyrik _____ 179

literatur für leser:innen

ISSN 0343-1657 eISSN 2364-7183

herausgegeben von: Keith Bullivant, Ingo Cornils, Serena Grazzini, Carsten Jakobi, Frederike Middelhoff, Bernhard Spies, Barbara Thums, Christine Waldschmidt, Sabine Wilke

Peer Review: literatur für leser:innen ist peer reviewed. Alle bei der Redaktion eingehenden Beiträge werden anonymisiert an alle Herausgeber:innen weitergegeben und von allen begutachtet. Jede:r Herausgeber:in hat ein Vetorecht.

Verlag und Anzeigenverwaltung: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Gontardstraße 11, 10178 Berlin
Telefon: +49 (0) 30 232 567 900, Telefax +49 (0) 30 232 567 902

Redaktion der englischsprachigen Beiträge: Dr. Sabine Wilke, Professor of German, Dept. of Germanics, Box 353130, University of Washington, Seattle, WA 98195, USA
wilke@u.washington.edu

Redaktion der deutschsprachigen Beiträge: Dr. Ingo Cornils, Professor of German Studies, School of Languages, Cultures and Societies, University of Leeds, Leeds LS2 9JT, UK
i.cornils@leeds.ac.uk

Erscheinungsweise: 3mal jährlich
(März/Juli/November)

Bezugsbedingungen: Jahresabonnement EUR 76,00; Jahresabonnement für Studenten EUR 34,00. Alle Preise verstehen sich zuzüglich Porto und Verpackung. Abonnements können mit einer Frist von 8 Wochen zum Jahresende gekündigt werden. Alle Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Übersetzung, Nachdruck, Vervielfältigung auf photomechanischem oder ähnlichem Wege, Vortrag, Funk- und Fernsehsendung sowie Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen – auch auszugsweise – bleiben vorbehalten.

PETER LANG



Die Online-Ausgabe dieser Publikation ist Open Access verfügbar und im Rahmen der Creative Commons Lizenz CC-BY 4.0 wiederverwendbar. <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Sarah Kirschs experimenteller Kurzfilm *Moorschnucken*. Ein multimodales Prosagedicht über Schafe, „die uns verlassen werden in aller Schönheit und Fremdheit“

Abstract

Mit ihrem Kurzfilm *Moorschnucken* (1983/84) folgt Sarah Kirsch der Einladung des Autorenmagazins im Fernsehsender Saarländischer Rundfunk, ein experimentelles Filmprojekt zu den Grenzen und Möglichkeiten des Mediums Film beizutragen. Sarah Kirschs Film handelt von einer Herde Moorschnucken, die durch die geänderten Wirtschaftsformen vom Aussterben bedroht sind. Ihr Verlust käme einer Verringerung der Biodiversität gleich, doch hebt der Film besonders auf die Schönheit dieser Schafe ab. Sarah Kirsch spricht dazu ein von ihr selbst verfasstes Prosagedicht ein, dessen Inhalt im Film symmetrisch, komplementär und kontrapunktisch zu den audiovisuellen Zeichen in Beziehung steht – daher die Bezeichnung ‚multimodales Prosagedicht‘. *Moorschnucken* zeigt die Schafe so, als würden sie durch ihr tierliches Verhalten gewissermaßen für sich selbst sprechen und als Akteure *mitspielen*. Zu dieser filmischen Inszenierung hat auch beigetragen, dass Sarah Kirsch in den Monaten zuvor begonnen hat, selbst Schafe in Tielenhemme zu halten. Anders als der Film, der Moorschnucken mit einem Schäfer und Hütehunden zeigt, praktiziert sie selbst neue Formen des *Mit-seins* mit Schafen. Sie experimentiert gewissermaßen mit neuen Formen der Mensch-Schaf-Beziehungen.

Keywords: Biodiversität, Artensterben, Moorkulturlandschaft, Mensch-Schaf-Beziehungen, tierliches Verhalten

Die Lyrikerin und Prosaschriftstellerin Sarah Kirsch war studierte Biologin, doch begegnet in ihren Texten selten eine große biologische Vielfalt. Katja Stopka hat die vergleichsweise geringe Repräsentanz der Pflanzen- und Tiervielfalt zum Ausgangspunkt ihrer Untersuchung gemacht und ist den Spuren des naturwissenschaftlichen Wissens im Werk der Autorin nachgegangen.¹ Sie kommt zu dem Schluss, dass sich die präzisen Beobachtungen und Beschreibungen in Sarah Kirschs Texten auf die naturwissenschaftliche Arbeitsweise im Biologiestudium zurückführen lassen. Indem Sarah Kirsch nur selten konkrete Tier- und Pflanzennamen nennt, verzichtet sie darauf, biologisches Wissen in Literatur zu überführen. Amelia Valtolina kommt zu einem ähnlichen Ergebnis, wenn sie der Repräsentanz von Bäumen in Kirschs Gedichten nachgeht. Demnach werden bei Kirsch Bäume selten einer bestimmten Art zugeordnet, sondern vielmehr ihr Mit-Sein poetologisch fruchtbar gemacht.²

Gleichwohl lässt sich bei Sarah Kirsch eine signifikante Veränderung im Naturbezug beobachten, seit sie Anfang der 1980er Jahre aufs Land zog. Nachdem sie bereits 1977 von Ost-Berlin nach West-Berlin gewechselt und damit aus der DDR ausgewandert war, folgte 1981 der Umzug nach Bothel in die niedersächsische Provinz bei Winsen an der Luhe. Dort begann sie mit dem Gemüseanbau in ihrem Garten, und seitdem

Dieser Beitrag verdankt sich einem Marbach-Stipendium der Deutschen Schillergesellschaft im Jahr 2023 für das Forschungsvorhaben „Sarah Kirsch als Autorin des *Nature Writing*“.

- 1 Katja Stopka: Präzise Poesie. Spuren naturwissenschaftlichen Wissens in Sarah Kirschs Lyrik und Prosa. In: *Die DDR-Literatur und die Wissenschaften*. Hrsg. von Angela Gencarelli. Berlin 2022, S. 73–103.
- 2 Amelia Valtolina: Bäume lesen. Natur als Provokation in den Gedichten von Sarah Kirsch. In: *Bäume lesen. Europäische ökologische Lyrik seit den 1970er Jahren*. Hrsg. von Michael Braun/Amelia Valtolina. Würzburg 2021, S. 39–50.

veröffentlichte sie auch Gedichte mit einer großen Pflanzenvielfalt wie beispielsweise „Die Blumen“ und „Selektion“ in dem Gedichtband *Erdreich* (1982), „Gloria“ und „Augentrost“ in *Katzenleben* (1984) und den Kurzprosatext „Wünschelrute“ im Prosaband *Irrstern* (1986). Diese Tendenz verstärkt sich, seit sie im Mai 1983 nach Tielenhemme bei Heide in Schleswig-Holstein zog, wo sie nicht nur einen großen Garten ihr Eigen nannte, sondern auch mit einer kleinen Herde Schafe, einem Esel, einem Neufundländer, mehreren Katzen und zwei Schildkröten zusammenlebte. Sie war umgeben von einer Moorkulturlandschaft, die nach der Entwässerung der Moore entstanden ist, und in der nur noch wenige Moore unter Naturschutz gestellt sind. Gedichte wie „Vorläufige Verwurzelung“ und „Moorland“ sind in jener Landschaft angesiedelt.³

In den letzten 40 Jahren hat sich in Bezug auf die Frage, welcher Stellenwert ‚Natur‘ bei der Interpretation zugesprochen wird, ein grundlegender Shift vollzogen. So hat Silvia Volckmann in ihrer Dissertation von 1982 zum Naturbild u.a. bei Sarah Kirsch mit Blick auf die damals aktuellen Naturlyrik-Definitionen noch darauf hingewiesen, dass bei der Interpretation stets zu entscheiden sei, ob ein textueller Naturbezug auf eine wie auch immer angenommene außertextuelle Realität rekurriert oder ob es auf etwas Übergeordnetes, nicht direkt Ausgesprochenes verweist. Kurz: ob es sich um ein Abbild oder eine Metapher handelt.⁴ Verweise auf ‚Natur‘ wurden seitdem auch als Ausdruck von etwas Subjektivem gedeutet, das auf ‚Natur‘ projiziert wird.⁵ Gegenwärtig wird weiterhin häufig zwischen diegetischen oder semiotischen z.B. Tieren oder Pflanzen unterschieden, doch wird im Zuge des *Material Turn* auch in der extratextuellen ‚Natur‘ ein interpretationsrelevanter Faktor gesehen. Tiere, Pflanzen, Pilze, Elemente etc. werden als ‚handelnde‘, den Text indirekt mitgestaltende Entitäten gedacht, die ihrerseits, z.B. als literarische Tiere, auf den Umgang mit ‚realen‘ Tieren rückwirken können.⁶

Sarah Kirsch wundert sich bereits Ende der 1980er Jahre über die literaturwissenschaftliche Konvention, dass bei Naturbezügen in ihrem Werk stets nach intertextuellen Verweisen gesucht werde. So schreibt sie an Christa Wolf: „Die Germanisten fragen an, ob ich Celan gekannt habe und alles mögliche, und wie beeinflusst ich von ihm bin weil Pappeln solch eine Rolle spielen. Dabei ist alles ganz einfach, aber darauf kommen sie nicht: er sah auf Pappeln, ich habe Pappeln vor meinem Fenster. Das kriegen die nie raus!“⁷ Diese Äußerung zeigt bereits die Relevanz der außertextuellen, materiellen Natur für ihre Poetologie.⁸

3 Zum Moor bei Kirsch siehe auch Antje Schmidt/Jule Thiemann: Chronik einer Moorlandschaft. Gelungene Interspezies-Begegnungen und anthropozäne Melancholie in Sarah Kirschs *Allerlei-Rauh* (1988). In: *Kulturpoetik des Moores. Ressource, Phobotop, Reservoir*. Hrsg. von Joana van de Löcht/Niels Penke. Berlin, Boston 2023, S. 195–217.

4 Vgl. Silvia Volckmann: *Zeit der Kirschen? Das Naturbild in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Jürgen Becker, Sarah Kirsch, Wolf Biermann, Hans Magnus Enzensberger. Königstein/Ts. 1982, S. 34–49.

5 So z.B. die entsprechende Definition von Günter Hänzschel: „Naturlyrik“. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 2. Hrsg. von Harald Fricke. Berlin, Boston 2000, S. 691–693, hier S. 691.

6 Diese Position findet sich etwa in den Literary Animal Studies, vgl. Roland Borgards: Tiere und Literatur. In: *Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Hrsg. von dems. Stuttgart 2016, S. 225–244, hier S. 240–242, oder in Beiträgen der vierten Welle des Ecocriticism, vgl. Serenella Iovino: From Thomas Mann to Porto Marghera. Material Ecocriticism, Literary Interpretation, and Death in Venice. In: *Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology*. Hrsg. von Hubert Zapf. Berlin, Boston 2016, S. 349–367.

7 Sarah Kirsch an Christa Wolf: Brief vom 17.8.1988. In: *„Wir haben uns wirklich an allerhand gewöhnt“*. Der Briefwechsel. Hrsg. von Sabine Wolf unter Mitarbeit von Heiner Wolf. Berlin 2019, S. 251.

8 Vgl. auch Gerhard Sauder: Sarah Kirsch. In: *Poetiken. Autoren – Texte – Begriffe*. Hrsg. von Monika Schmitz-Emans/Uwe Lindemann/Manfred Schmeling. Berlin, New York 2009, S. 230–231, hier S. 230.

Diese Orientierung zeigt sich auch in Sarah Kirschs experimentellem Schaf-Kurzfilm über eine Moorschnucken-Herde in Schleswig-Holstein. Da Filme auch mit verbal-sprachlichen Zeichen arbeiten, werden sie literaturtheoretisch den verschiedenen Formen des Erzählens zugeordnet. Ihre Besonderheit besteht im zusätzlichen Zusammenspiel von visuellen und auditiven Codes mit spezifischen Darstellungsmodi im Bereich *Mise-en-scène* (filmische Inszenierung), *Mise-en-cadre* (Kadrierung und Bildkomposition) und *Mise-en-chaîne* (Montage im Spielfilm).⁹ Kirschs Film steht mit seiner Fokussierung auf ‚echte‘ Tiere, die vor Ort in ihrem Lebensraum gefilmt werden, an der Grenze zum Dokumentar-Tierfilm, der das mögliche Aussterben von Moorschnucken thematisiert.¹⁰ Damit wird das sog. elegische Narrativ des Artensterbens aufgerufen, das in den ökologisch orientierten Literatur- und Kulturwissenschaften einen bedeutenden Untersuchungsgegenstand darstellt.¹¹

Die ökologisch orientierten Literatur- und Kulturwissenschaften treten für einen Paradigmenwechsel ein, der das Verhältnis z.B. von Tieren und Pflanzen auf der einen und kulturellen Artefakten auf der anderen Seite neu denkt und konzipiert. Drei Axiome sind zentral: 1.) Der Mensch wird im Zuge einer grundlegenden Kritik am Anthropozentrismus, der den Menschen an oberster Stelle sieht, dezentriert. Er wird auch nicht mehr als das Gegenüber von Natur, sondern als Teil eines Netzwerks des Lebendigen verstanden. Entsprechend wird mittlerweile der Begriff der ‚Unswelt‘ (Reinhold Leinfelder) oder der ‚Mitwelt‘ anstelle von ‚Umwelt‘ favorisiert und statt ‚Natur‘ oder nichtmenschlichen Lebewesen von einer ‚more-than-human‘ (mehr-als-menschlichen) Welt gesprochen.¹² 2.) Tiere und Pflanzen gelten als Lebewesen mit eigener, spezifischer Wirkmacht und Individualität, deren Existenz und Handeln in den Fokus der Aufmerksamkeit rückt, um aus ethischem Impuls heraus deren jahrhundertlanges *silencing* beispielsweise bei der Interpretation literarischer Texte kulturell zu kompensieren. Als Folge dessen wird 3.) der mehr-als-menschlichen Welt im Sinne des *sympoiesis*-Konzepts (Donna Haraway) die Fähigkeit zugesprochen, am ‚Text‘ kulturell mitzuwirken.¹³ Statt wie beim *Nature Writing*, bei dem ein erkennbar erlebendes und schreibendes Subjekt in eine sinnliche und zugleich reflektierende

9 Die Filmanalyse folgt terminologisch Benjamin Beil/Jürgen Kühnel/Christian Neuhaus: *Studienhandbuch Filmanalyse. Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms*. 2., aktualisierte Auflage, Paderborn 2016.

10 Moorschnucken stehen, Stand 2019, auf der Roten Liste der gefährdeten Tiere.

11 Laut Bühler dominiert im elegischen Narrativ des Artensterbens die „Trauer um den Verlust einer besseren Vergangenheit, in der der Mensch noch in naher Verbindung zur Natur gestanden habe.“ Benjamin Bühler: *Ecocriticism. Grundlagen – Theorien – Interpretationen*. Stuttgart 2016, S. 154. Bühler bezieht sich mit dieser Begriffsdefinition zentral auf Ursula Heise: *Nach der Natur. Das Artensterben und die moderne Kultur*. Berlin 2010. Die Fruchtbarkeit dieses Untersuchungsgegenstands zeigen Studien wie z.B.: Berbeli Wanning/Anke Kramer: Die Letzten ihrer Art. Ausgestorbene Tiere erzählen vom Artensterben. In: *Tierethik transdisziplinär. Literatur – Kultur – Didaktik*. Hrsg. von Björn Hayer/Klarissa Schröder. Bielefeld 2018, S. 403–417; Evi Zemanek: Ein „Fotonegativ des Bestiariums“. Porträts ausgestorbener Arten in Mikael Vogels „Dodas auf der Flucht“. In: *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch/A German Studies Yearbook*. 2020, S. 177–196; Gabriele Dürbeck: Verlust, Trauer, Epitaph – Artensterben in der anthropozänen Lyrik und ihre Funktion als Gegendiskurs und kulturelles Archiv. In: *Jahrbuch für internationale Germanistik. Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG)*. 2/2022, S. 213–224.

12 Der Mensch bleibt auf der Wortebene zwar zentraler Referenzpunkt, doch wird seine Relevanz relativiert.

13 Vgl. Frederike Middelhoff: Thinking and Writing with Leaves. Poplar Symptoetics in Romanticism. In: *Green Letters. Studies in Ecocriticism*. 25/2021, H. 4, S. 356–376; Kate Rigby: Sympoiesis. Potentiation, Conviviality and Collaboration in Romantic Eco-poetics. In: *Romantische Ökologien. Vielfältige Naturen um 1800*. Hrsg. von Roland Borgards/Frederike Middelhoff/Barbara Thums. Berlin 2023, S. 207–226.

Auseinandersetzung mit der Gewordenheit von KulturNatur (im Sinne einer kulturell überformten Natur) tritt,¹⁴ wird beim *Life Writing* von sog. ‚Auto/biographien‘ ausgegangen, in denen sich das Lebendige, metaphorisch gesprochen, mit einschreibt.¹⁵ Der Fokus der aktuellen Diskussionen, sei es im Kontext des *Nature Writing* oder des *Life Writing*, liegt insgesamt auf einem „learn to live in a more just and compassionate pattern of relationship with the more-than-human lives in whose midst, and through whose grace, we ourselves exist.“¹⁶ Daraus folgt, dass „we are called to extend our thinking of alterity in the direction of an ecological ethics, in which we are accountable to more than only human others. This constitutes one of the central challenges of the anthropocene not only for philosophy, but also for literature and other forms of art.“¹⁷

Vor diesem Hintergrund interessiert der experimentelle Kurzfilm *Moorschnucken* von Sarah Kirsch aus dem Jahr 1983/84. Im Nachlass der Autorin befinden sich Journal-einträge zur Konzeption, Durchführung und eigenen Bewertung ihres Film-Projekts sowie ein Mitschnitt der Sendung mit Kurzfilm und Gespräch über das Ergebnis.¹⁸ Wie kam es zu der Idee, welche Rolle spielen die Schafe selbst, wie agieren sie? Sind es lediglich lebende Objekte, die betrachtet und gefilmt werden, oder geht auch von ihnen etwas aus, das den Film so werden lässt, wie er ist? Pointiert formuliert: Ist es ein Film *über* Schafe oder *mit* Schafen? Zudem stellt sich die Frage, warum Sarah Kirsch nicht einen Film zu *irgendwelchen* Schafen gedreht hat, sondern zu *Moorschnucken*. Was verbindet sie mit diesen selten gewordenen Tieren und stellt ihr Filmprojekt einen Beitrag zur Diskussion um Biodiversität¹⁹ dar?

14 Zu den verschiedenen Ausrichtungen des *Nature Writing* und den Spezifika in der deutschsprachigen Literatur vgl. Jürgen Goldstein: *Nature Writing*. Die Natur in den Erscheinungsräumen der Sprache. In: *Dritte Natur*. 1/2018, S. 102–113; Ludwig Fischer: *Natur im Sinn. Naturwahrnehmung und Literatur*. Berlin 2019; Gabriele Dürbeck/Christine Kanz (Hrsg.): *Deutschsprachiges Nature Writing von Goethe bis zur Gegenwart. Kontroversen, Positionen, Perspektiven*. Berlin 2020; Tanja van Hoorn/Ludwig Fischer (Hrsg.): *Welche Natur? Und welche Literatur? Traditionen, Wandlungen und Perspektiven des Nature Writing*. Berlin 2023.

15 Vgl. z.B. Hubert Zapf: *Cultural ecology, literature, and life writing*. In: *The Routledge Auto-Biography Studies Reader*. Hrsg. von Ricia Anne Chansky/Emily Hipchen. London, New York 2016, S. 247–254; Barbara Holloway: *Sheep. Voice | Complicity | Precedent*. In: *a/b. Auto/Biography Studies*. 25/2020, H. 1, S. 251–259; Frederike Middelhoff: *Literarische Autozoographien. Figurationen des autobiographischen Tieres im langen 19. Jahrhundert*. Berlin 2020; Ina Batzke/Lea Espinoza Garrido/Linda M. Hess (Hrsg.): *Life Writing in the Posthuman Anthropocene*. Cham 2021.

16 Kate Rigby: *Writing the Anthropocene. Idle Chatter or Ecoprophetic Witness?* In: *Australian Humanities Review*. 47/2009, S. 173–187, hier S. 173.

17 Ebd., S. 176.

18 Der Nachlass befindet sich im Deutschen Literaturarchiv Marbach (DLA). Berücksichtigt für diesen Beitrag wurde das Journal mit der Signatur A: Kirsch, Sarah. Journal 024 (22.07.1982–24.02.1985) (HS 1994.0011). Im Folgenden kurz: Kirsch: *Journal 024*; sowie das Video mit der Signatur BTS: BX 448.

19 Einen Überblick über die verschiedenen Dimensionen von Biodiversität aus ökologischer Perspektive geben Rüdiger Wittig/Manfred Niekisch: *Biodiversität. Grundlagen, Gefährdung, Schutz*. Heidelberg 2014. Begriffsgeschichtlich argumentiert Georg Toepper: *Biodiversität als Tatsache und Wert in der langen und kurzen Geschichte des Konzepts*. In: *Anthropozän – Klimawandel – Biodiversität. Transdisziplinäre Perspektiven auf das gewandelte Verhältnis von Mensch und Natur*. Hrsg. von Stascha Rohmer/Georg Toepper. Freiburg i.Br. 2021, S. 26–47. Die Ziele des Biodiversitäts-Diskurses decken sich weitgehend mit denen des Naturschutzes bzw. des Arten- und Biotopschutzes. Wenn es um den Erhalt von Biodiversität im Anthropozän geht, wird auch über den wirtschaftlichen Schaden diskutiert, den ein weiterer Verlust des Artenreichtums gerade im Bereich der Landwirtschaft nach sich zieht. Vgl. Andy Dobson: *Biodiversity*. In: *Keywords for Environmental Studies*. Hrsg. von Joni Adamson/William A. Gleason/David N. Pellow. New York, London 2016, S. 17–19; Rainer Wolf: *Biodiversität im Anthropozän*. In: *Natur und Recht*. 45/2023, H. 6, S. 6–22.

Das Konzept: Ein Film über die vom Aussterben bedrohten Moorschnucken

Am 28.10.1983 findet sich in Sarah Kirschs Journal ein Eintrag, der das Konzept zu einem Kurzfilm enthält. Da es sich um einen bislang nicht-edierten und somit schwer zugänglichen Text handelt, wird er an dieser Stelle vollständig und transkribiert wiedergegeben:

Skizze für einen Kurzfilm (ca. 12') beim Saarländischen Rundfunk in der Sendereihe „Autorenmagazin“.

Nüchtern werden die Tage die Blumen sind abgemäht – ich will den Zuschauern Anfang Januar 1984 zu reproduzieren versuchen, was für mich 1983 ein Glücksmoment war, wovon ich nun eine Wiederholung mir zu schaffen versuche.

Gegenstand ist eine Schafherde einer uralten, sonst nicht mehr vorhandenen Rasse. Die kleine reinweiße gehörnte Moorschnucke. Ein äußerst robuster Typus, immer noch fast im Wildtierstadium. Aus nächster Mufflonverwandtschaft habe[n] diese Tiere ein umwerfendes Aussehen. Sonderbar zerbrechlich, wie aus Porzellan, das Vieß wie eine Schabracke, einen Poncho übergehängt, die kreisrund gewundenen ornamentalen Hörner. Porträts wie von einem anderen Stern, allerlei Sagenhaftes blickt aus langbewimperten[m] Auge weise uns an. Sie gehörten wohl in ein open air Museum uralter Bauernhäuser, dann müßten sie ausgestopft sein, diese hier aber leben, sind ein Relikt vom entbehrungsreichen Leben unserer Vorfahren in den norddeutschen Mooren. Die Herde muß einen Zweck haben, daß sie nicht untergeht. Sie wird im Naturschutz eingesetzt. Die äußerst genügsamen Tiere verhüten, indem sie auch noch mit den minderwertigsten Gräsern und Pflanzen den Bauch sich vollschlagen, die Verlandung der verbliebenen Moore. Eigentümer sind die Werkstätten für Behinderte Rendsburg. Ist die Natur durcheinandergeraten wie heutzutage, so kollidieren die verschiedensten Schutz- und Erhaltungsmaßnahmen welche die Menschen anstreben, oft hart miteinander. Die Birkwildschützer lieben die Moorschnucken nicht, die hegenden Jäger sehen sie lieber im Nachbarrevier, der Schleswig-Holsteinische Schafzuchtverband will auch nichts von den wunderbaren Tieren wissen. Denn vom züchterischen Standpunkt sind sie wertlos, ökonomisch völlig uninteressant. Kein nennenswerter Fleischertrag, wenig Wolle, der Nachwuchs nie Zwillinge oder gar 3 Lämmer, was an der minderwertigen Ernährung liegt. Also nutzlose Tiere. Die Überbleibsel aus armen Zeiten vor der Wohlstandsgesellschaft können nicht effektiv auf Koppeln gehalten werden, die Tiere mit den schönen griechisch gewundenen Hörnern würden im Draht sich tödlich verfangen, sind nur für eine altmodische frei schweifende Wanderherde noch zu gebrauchen. Also der schöne uns ergreifende Anblick ist schon wieder gefährdet steht dicht vor seinem endgültigen Untergang. Diese Herde also, die mir auch wie ein Fingerzeig erscheint in heutiger Endzeit, kann ich nicht aussparen bei der Gelegenheit, einen Kurzfilm machen zu dürfen. Zumal sie optisch von so hohem Reiz ist, viel schöner als manche Menschen, die wir sonst auf dem Bildschirm haben. Wahrscheinlich sieht man die Tiere zum ersten und zum letzten Mal, das kann man guten Gewissens versprechen, denn irgendwann zerflattert die Herde. Es gibt enorme Schwierigkeiten sie zu erhalten, weit und breit kein fremder Bock mehr zu finden und Inzucht bedeutet immer das Ende.

Dies sind also die Hintergründe, die Beweggründe für meinen Film. Ich zeige Erdenbewohner, die uns verlassen werden, in aller Schönheit und Fremdheit. Ein Text wird sie begleiten, der weder naturwissenschaftlich noch belehrend sein wird. Es geht um Schönheit an sich. Lebende Bilder in dieser nördlichen rauhen novemberlichen herrlichdepressiven Gegend. Eine Moränenlandschaft vor Eckernförde, der hohe wechselhafte Himmel darüber. Den Kameramann würde ich gern oftmals auf dem Bauch liegend arbeiten sehen, daß die Bilder nichts von den 97 % Himmel in dieser Gegend vermissen lassen.

Den ungefähren wahrscheinlichen Aufenthaltsort der Herde zur Drehzeit habe ich angesehen, bei einer Wanderherde ist er nicht endgültig festzulegen, die Aufnahmen werden wohl aus dem Augenblick heraus ihr Leben aufnehmen müssen, da Drehtage und Wetter nicht zum Aussuchen sind. Sie erscheinen festgelegt wie auch das mir jetzt unbekannte Team noch was Unwägbares ist. Entweder klarer perlmuttner Himmel mit den für diese Gegend charakteristischen Magritt[sic]-Wolken darin, oder Sturm Regen und Feuchtigkeitsschleier, dann alles trist und sehr weich gezeichnet, ein Aller-Seelen- oder Allerheiligenfilmchen.

Eine Andere [sic] Schwierigkeit ist, daß ein neuer Schäfermeister am 1. November die Herde übernimmt, sie aus dem Moor wo sie noch steht herausführt, weil es hier auch für diese Hungerkünstler nichts Eßbares mehr gibt. Sie kommen in die angeführte Moränenlandschaft, ich kann aber erst nach einigen Tagen, wenn er sich auskennt, eventuelle Drehorte festlegen und unser Projekt eingehend besprechen.

Über das Wetter kann ich dann immer noch nichts sagen, aber alles müßte dennoch mit einem Schlaunen [sic] Team gut machbar sein, wenn es verrückt genug wäre an diesen komischen Schafen etwas Gefallen zu finden. Ob Farbe oder Schwarzweiß müßte ich mit meinem Kameramann herauszufinden versuchen. Ich neige fast zu letzterem will aber nicht ausschließen, daß diese Vorstellung laienhaft sein kann. Da das Wetter

hier meistens mehrmals am Tage wechselt und oftmals Regenbögen erscheinen, würde ich wenigstens einen gern in die Regieanweisung setzen. Da ich aber der Regisseur sein soll bin ich vorsichtig damit und kann den Film wohl auch nicht „Regenbogenland“ nennen.²⁰

Ausgangspunkt für Sarah Kirschs Filmprojekt ist ein persönlicher Glücksmoment, den sie mit dem imaginierten Publikum ihres Films teilen möchte: die Begegnung mit Moorschnucken. Kirsch war und ist noch immer affiziert von der Schönheit dieser selten gewordenen Schafe. Bei Moorschnucken handelt es sich um Schafe „im Wildtierstadium“, die noch nicht durch Züchtung den Gesetzen der Profitabilität unterworfen wurden und genau deshalb auch vom Aussterben bedroht sind. Sie sind ökonomisch uninteressant, ihre Bestände schon so weit geschrumpft, dass bereits Inzucht droht.

Diese Schafe hatten in der Vergangenheit eine zentrale Funktion im Leben der Moorbewohner: Durch ihre Robustheit konnten sie ohne großen Aufwand wild gehalten werden, da sie mit wenig nahrhafter Nahrung auskommen und keine hohen Ansprüche an ihre Haltung stellen. Sie sind mit der norddeutschen Moorkulturlandschaft auf das Engste verbunden, haben sie doch jahrhundertlang dafür gesorgt, dass die Vegetation kurzgehalten wurde. Sie können mithin als Mitgestalter dieses Landschaftstypus gelten, doch verschwinden sie zunehmend. „Sie gehörten wohl in ein open air Museum uralter Bauernhäuser, dann müßten sie ausgestopft sein, diese hier aber leben, sind ein Relikt vom entbehrrungsreichen Leben unserer Vorfahren in den norddeutschen Mooren.“ Diese Schafe zeugen also von den alten Bewirtschaftungsformen dieses Landstrichs und gewähren als lebende Relikte einen Blick in eine lang zurückreichende Vergangenheit, die sonst kaum noch sichtbar ist. Moorschnucken sind für Sarah Kirsch also Teil der KulturNaturlandschaft Moor. Diese enge Verbundenheit, hier von Mensch und Moorschnucke, ist im *Nature Writing* wie auch im *Life Writing* gleichermaßen ein zentraler Gedanke. Zudem zeigt sich in Sarah Kirschs Notizen bereits ein Gedanke, der rund 40 Jahre später in einem tierphilosophischen Aufsatz zu Schafen formuliert wird: „Extinction begins when the world to which an animal was associated is reduced to nothing, or almost nothing.“²¹

Der *Moorschnucken*-Film zielt nicht *explizit* auf den Erhalt von Biodiversität als Wert an sich, d.h. als übergeordnete positiv konnotierte Handlungsorientierung. So führt Kirsch weder das Abnehmen der genetischen Vielfalt als Argument an, noch behauptet sie, dass ausschließlich mit diesen Tieren die norddeutschen Moorkulturlandschaften bewahrt werden können, um zwei zentrale Argumentationsmuster im Zusammenhang mit Biodiversität anzuführen. Kirsch benennt lediglich die Ursachen des Verschwindens: Für den Fortbestand der Moorschnucken stellt es vor allem ein Problem dar, dass sie nicht mehr in ihrer ursprünglichen Form freilaufend gehalten werden können. In den Drahtumzäunungen verfangen sie sich mit ihren Hörnern und verenden qualvoll.

Der Film legt den Fokus vor allem auf den ästhetischen Wert der Moorschnucken. Es dominiert das Bedauern darüber, dass etwas so Schönes wie diese Tiere bald verschwinden könnte: „Also der schöne uns ergreifende Anblick ist schon wieder

²⁰ Kirsch: *Journal 024*, Eintrag vom 28.10.1983.

²¹ Vinciane Despret/Michel Meuret: Cosmoecological Sheep and the Arts of Living on a Damaged Planet. In: *Environmental Humanities* 8/2016, H. 1, S. 24–36, hier S. 28 f. Diese verlorene Welt sei „characterized by practices, by modes of inhabiting, by landscapes that are no more.“ Ebd., S. 28.

gefährdet steht dicht vor seinem endgültigen Untergang. Diese Herde also, die mir auch wie ein Fingerzeig erscheint in heutiger Endzeit, kann ich nicht aussparen bei der Gelegenheit, einen Kurzfilm machen zu dürfen.“ Kirsch sieht in dem drohenden und unwiederbringlichen Verlust dieser so besonderen Schafe ein Anzeichen für die beginnende Endzeit, einem für die 1980er Jahre typischen Zeitgefühl.

Laut Kirsch sind Moorschnucken „optisch von so hohem Reiz [...], viel schöner als manche Menschen, die wir sonst auf dem Bildschirm haben.“ Hier deutet sich eine Sichtweise auf Schafe an, die diese Tiere auf mindestens die gleiche Stufe wie Menschen stellt – auch in optischer Hinsicht. Die prinzipielle Gleichstellung von Mensch und Schaf zeigt sich auch in dem Beweggrund für ihren Film: „Ich zeige Erdenbewohner, die uns verlassen werden, in aller Schönheit und Fremdheit.“ Die Bezeichnung ‚Erdenbewohner‘ findet sich gewöhnlich nur in Bezug auf Menschen, hier aber wendet Sarah Kirsch sie auf Schafe an. Sie spricht ihnen gleichsam Würde und aktive Handlungsträgerschaft zu: Nicht die Menschen nehmen billigend in Kauf, dass sie aussterben, sondern sie, die Schafe, verlassen uns. Wie fremde Wesen wirken sie auf diesem Planeten, doch nun gehen sie wieder.

Neben inhaltlichen Aspekten stellt Sarah Kirsch in ihrem Konzept auch Überlegungen zur Realisierung des Films an. Dazu gehört, unter welchen Witterungsbedingungen gefilmt werden kann und ob sich dann auch ein Regenbogen zeigt, ob es ein Farb-Film werden oder eher in Schwarz/Weiß gedreht werden soll und aus welcher Perspektive idealerweise zu filmen ist, um nicht nur die Schafe, sondern auch den Himmel einzufangen. Ein Himmel mit einem Regenbogen wäre ein starkes christliches Zeichen für den Bund Gottes mit den Menschen bzw. hier mit den Schafen. Bei dem von Sarah Kirsch favorisierten Titel „Regenbogenland“ könnte es sich auch um einen intertextuellen, crossmedialen Verweis auf die ein Jahr zuvor erschienene gleichnamige LP der Band *The Ape* handeln. In jedem Fall tritt aus diesen Überlegungen die Vorstellung hervor, die Tiere mit dem landschaftstypischen Himmel in Verbindung zu bringen. Als weitere Unwägbarkeit nennt Sarah Kirsch, dass die Schafherde vor Ort gefilmt werden soll und sich die tierlichen Bewegungen nur bedingt steuern lassen. Auch kenne der neue Schäfer die Herde noch nicht gut genug.

Vor allem aber macht sich Sarah Kirsch Gedanken darüber, ob es den Mitgliedern des Kamerateams gelingt, das zu sehen und mit ihrer Kamera einzufangen, was sie selbst bei ihrer ersten Begegnung mit diesen Schafen erlebt hat. Ob also das Kamerateam in der Lage ist, den glücklichen Moment abzufassen, um etwas so Fragiles wie das sanfte Wesen dieser Schafe filmisch einzufangen. Es ist letztlich das, worüber Roland Barthes in seinem Essay *Die helle Kammer* reflektiert hat: Ob es möglich ist, mit der Kamera das besondere *punctum* einzufangen, „jenes Zufällige an ihr [der Fotografie], das *mich besticht* (mich aber auch verwundet, trifft).“²² Auch wenn Kirsch selbst über keine Erfahrungen als Regisseurin verfügt, scheint sie vorauszusehen, welche Schwierigkeiten bei Porträtaufnahmen auftreten können – denn um nichts anderes geht es in ihrem Film, nur in bewegten Bildern. Roland Barthes nennt vier sich gegenseitig beeinflussende Aspekte beim Erstellen eines Porträts:

22 Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Übersetzt von Dietrich Leube. Frankfurt/M. 1985, S. 36 (Herv. im Original).

Das photographische Porträt ist ein geschlossenes Kräftefeld. Vier imaginäre Größen überschneiden sich hier, stoßen aufeinander, verformen sich. Vor dem Objektiv bin ich zugleich der, für den ich mich halte, der, für den ich gehalten werden möchte, der, für den der Photograph mich hält, und der, dessen er sich bedient, um sein Können vorzuzeigen. In anderen Worten, ein bizarrer Vorgang [...].²³

Ob und in welchem Maße sich Schafe vor der Kamera Gedanken darüber machen, für was sie sich halten und wie andere sie sehen, wird sich kaum stichhaltig sagen oder beweisen lassen. Wohl aber wird ihr performatives Handeln oder besser: Agieren²⁴ innerhalb der Forschung mittlerweile ganz unterschiedlich untersucht und bewertet.²⁵ In ihrer Filmkonzeption spart Sarah Kirsch die ersten beiden von Barthes genannten Aspekte aus; sie sind letztlich Gegenstand tierphilosophischer Überlegungen.²⁶ Wohl aber ist der dritte Aspekt von hoher Relevanz für sie: Was sieht der Mensch hinter der Kamera in Schafen im Allgemeinen und in *diesen* Schafen im Besonderen? Schaut ein Schafindividuum auf dieselbe Weise in eine Kamera, wie es zuvor vielleicht mit Sarah Kirsch interagiert hat? Weiter gedacht: Lässt sich eine Mensch-Tier-Interaktion oder auch *response-ability* (Donna Haraway) vor der Kamera überhaupt gezielt erzeugen? Wenn Sarah Kirsch zu Beginn ihres Filmkonzepts von einem besonderen Augenblick empfundener Freude spricht, den sie filmisch wiederholen möchte („ich will den Zuschauern Anfang Januar 1984 zu reproduzieren versuchen, was für mich 1983 ein

23 Barthes: *Die helle Kammer*, S. 22.

24 Zur Unterscheidung sind die Ausführungen von Steinbrecher hilfreich: „Mit dem Fokus auf die Performanz der Tiere gerät erneut die theoretische Frage nach dem Handeln und der Handlungsmacht der Tiere, nach ihrer Agency, in den Blick. Für die Tiergeschichte wenig hilfreich ist hier ein traditioneller, auf empirisch belegbares intentionales Handeln eingegrenzter Handlungsbegriff. Denn wenn soziales Handeln nicht auf Intentionalität reduziert, sondern vielmehr dessen evident performativer Charakter betont wird, lassen sich Tiere durchaus als Handelnde verstehen. Insbesondere das Konzept der Handlungsträgerschaft vermag tierliches Handeln noch besser zu beschreiben als der Begriff ›Handlungsmacht‹, bei dem Intentionalität implizit immer mitschwingt.“ Aline Steinbrecher: *Tiere und Geschichte*. In: *Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch*, S. 7–16, hier S. 13.

25 Die Ethologie widmet sich mittlerweile intensiv der Untersuchung des Verhaltens von Schafen, wobei der Blick darauf lange Zeit vom sog. *hierarchical scandal* verstellt war. Dieser besteht zum einen in der Annahme, dass das Verhalten von Primaten im Vergleich zu dem von Schafen als komplexer gilt und zum anderen, dass der Fokus häufig auf dem Verhalten der Böcke zur Paarungszeit liegt, während das kontinuierliche Verhalten der Auen nicht in dem gleichen Maße in die Untersuchungssettings einbezogen wird. Auf übergeordneter Ebene werden also die bisher dominanten und wahrnehmungleitenden Vorannahmen wissenschaftlicher Beobachtung und Erkenntnis in der Bewertung tierlichen Verhaltens in Frage gestellt. Auch mache es einen Unterschied, ob als handlungsleitende Kategorie ein von hierarchischer Stellung und Konkurrenz geprägtes Verhalten angenommen oder von einem auf Kooperation und einem Miteinander ausgerichteten Verhalten zwischen den einzelnen Schafindividuen ausgegangen wird. Vgl. Vinciane Despret: *Sheep do have opinions*. In: *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*. Hrsg. von Bruno Latour/Peter Weibel. Cambridge/MA 2016, S. 360–370. Aus der Perspektive einer Multi-spezies-Ethnografie hingegen wird danach gefragt, wie Schafe in Schaf-Woll-Geschichten miterzählen können. Vgl. Sheila Elisabeth Schilling: *Schaf-Woll-Geschichten. Multispezies-Perspektiven auf die Beziehung von Schafen und Menschen*. Würzburg 2023, S. 12 und 19–22. Die Arbeit basiert auf der Annahme, dass tierliche Körper als ein Tool bzw. Medium der Interspezies-Kommunikation fungieren können. Vgl. z.B. Michaela Fenske: *Andere Tiere, andere Menschen, andere Welten? Human-Animal Studies als Chance für neue Perspektiven, erweiterte Methoden und fruchtbare interdisziplinäre Zusammenarbeit*. Ein Kommentar. In: *Den Fährten folgen. Methoden interdisziplinärer Tierforschung*. Hrsg. von der Tier-Mensch-Gesellschaft. Bielefeld 2016, S. 293–309, hier S. 301. Konkret bezogen auf Tierfilme bzw. Filme mit Tieren stehen sich zwei grundsätzlich verschiedene Positionen einander gegenüber: Auf der einen Seite wird betont, dass Tiere anders als Schauspieler vor der Kamera nicht spielen können; auf der anderen Seite wird dafür plädiert, auf die Filme selbst zu fokussieren und wie diese das Tier inszenieren. Vgl. Sabine Nessel: *Tiere und Film*. In: *Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch*, S. 262–269, hier S. 263.

26 Vgl. Markus Wild: *Anthropologische Differenz*. In: *Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch*, S. 47–59; Roland Borgards/Esther Köhring/Alexander Kling (Hrsg.): *Texte zur Tiertheorie*. Stuttgart 2015.

Glücksmoment war, wovon ich nun eine Wiederholung mir zu schaffen versuche“), meint sie wahrscheinlich folgendes Erlebnis:

Regenbogenland

Der weiche warme Westwind der schräge Regen in seiner Richtung die scharfumrissenen Magrit[sic]-
Wolken heute das stetige Sausen und Brausen

Der Weg dann durchs Moor die Ränder gesäumt von Weidenröschen-Fahnen, dürr nun und wehende
Wolle, die Moorschnuckenherde, die staunenden ungeschlachten Kühe in diesem glücklichen Moment, die
Schafe im Vließ wie mit Schabracken, Ponchos behängt, zerbrechliche altertümliche Tiere, prozellanen, die
bewußt und bin ganz fröhlich und leicht. [vorher: leicht und fröhlich]

[durchgestrichen: Es w] War einer der schönsten Anblicke hier auf dem Planeten und ich möchte der Herde
ab und zu unbedingt wieder begegnen.²⁷

Diese Gelöstheit, die Sarah Kirsch nach ihrer eigenen Begegnung mit den Moorschnucken verspürt hat, in dieser Form noch einmal filmen zu lassen, stellt eine Herausforderung an das technische Können und auch an das Empfindungsvermögen des Kamerateams dar. Es funktioniert ihrer Meinung nach nur, „wenn es [das Kamerateam] verrückt genug wäre an diesen komischen Schafen etwas Gefallen zu finden“.²⁸ Aus dem Eintrag geht hervor, dass Sarah Kirsch selbst erst hinterher merkt, wie sehr sie auf den Anblick der Schafe reagiert hat und mit ihnen in Resonanz getreten ist. Dem Film ist mithin eine ‚doppelte Nachträglichkeit‘ eingeschrieben: So wie Sarah Kirsch erst hinterher gemerkt hat, dass sie der Anblick dieser seltenen Schafe „fröhlich und leicht“ gemacht hat, soll das Kamerateam dieses Glücksgefühl nachempfinden und in bewegte Bilder überführen. Ein anspruchsvolles Unterfangen kündigt sich an, das Vertrautheit mit dem Kamerateam wie auch mit der Technik und Kunst des Filmemachens voraussetzt.

Der Film: Ein multimodales Prosagedicht mit Schafen

Sarah Kirschs experimenteller Kurzfilm *Moorschnucken* entstand 1983 für das Autorenmagazin des Fernsehsenders Saarländischer Rundfunk und wurde Anfang 1984 erstmals ausgestrahlt.²⁹ Laut Konzeption der Sendung steht es den angefragten Autoren und Autorinnen frei, welches Thema sie auswählen und wie sie den Kurzfilm konzipieren. Erprobt werden sollen die Möglichkeiten und Grenzen des Mediums Film als künstlerisch-literarisches Ausdrucksmittel. Vor dem Hintergrund, dass gerade experimentelle Zugänge zum Medium Film im Vordergrund der Sendung stehen, lässt sich Sarah Kirschs Film als multimodales Prosagedicht verstehen. Diese Bezeichnung, die es so in den Literatur-, Film- und Medienkulturwissenschaften (noch) nicht gibt, hebt darauf ab, dass Sarah Kirsch in *Moorschnucken* einen von ihr selbst

²⁷ Kirsch, *Journal 024*, Eintrag vom 2.10.1983. Nach der Fertigstellung des Films finden sich an späterer Stelle in demselben Journal weitere Varianten dieses Textes. Schlusskommentar von Sarah Kirsch dazu: „Stundenlang dran gemurkst dann allet [sic] vaworfen [sic].“ Ebd., Eintrag vom 11.1.1985.

²⁸ Ebd., Eintrag vom 28.10.1983.

²⁹ Das Autorenmagazin wurde einmal pro Jahr ausgestrahlt; die Sendung vom 14.1.1984 unter der Leitung von Klaus Peter Dencker war die siebte dieses Formats. Jeweils drei Autorinnen bzw. Autoren wurden im Vorfeld angefragt, kurze Experimentalfilme zu drehen, die dann in deren Anwesenheit in der Sendung gezeigt und gemeinsam diskutiert wurden.

verfassten Text einspricht, der als Prosagedicht bezeichnet werden kann;³⁰ und dass dieses wiederum im Medium des Films zugleich als textuell-sprachliches Zeichen in ein Zusammenspiel mit verschiedenen visuell-auditiven Zeichen gesetzt wird. Wie jeweils (gesprochenes) Wort, (bewegtes) Bild und (unterlegte) Geräusche und Töne in Beziehung zueinander treten, d.h. auf welche Weise multimodal erzählt wird, ist Gegenstand der folgenden Analyse. Zu unterscheiden ist a) eine symmetrische Beziehung, bei der Wort-, Bild- und Tonebene im Einklang miteinander stehen, b) eine komplementäre Beziehung, bei der sich Wort, Bild und Ton ergänzen und c) eine kontrapunktische Beziehung, bei der Wort, Bild und Ton einander entgegengesetzt sind.³¹ Wie wird wiederum im Zusammenspiel dieser drei Größen das Agieren der Moorschnucken filmisch inszeniert?

Der Film beginnt innerhalb der Sendung ab 16:26³² ohne Vorspann mit verschiedenen Impressionen einer norddeutschen Moorkulturlandschaft. Zu sehen sind nacheinander ein kleiner See mit kahlen Bäumen am Ufer, eine gekräuselte Wasseroberfläche, Gräser im Wind, Weidebegrenzungspfähle und schmale Entwässerungsgräben. Der Film ist in Farbe gedreht, doch erzeugen die spätherbstlichen Bilder bei grauem Himmel von Anfang an eine melancholische Stimmung. Bilder von Wollfetzen im Stacheldrahtzaun und Tierspuren im aufgeweichten Boden künden von einer Landschaft, in der es auch Schafe gibt. Währenddessen sind leise Naturgeräusche zu hören, unterlegt mit getragener Musik aus dem Off, die alle Bilder klanglich miteinander verbindet.

Nach einem harten Schnitt³³ verstummt die Musik, zu sehen ist eine Schafherde, die von einem Schäfer geführt wird. Die Kamera bewegt sich nicht, sondern fängt zunächst in der Totalen die Szenerie ein, wie die Tiere auf sie zukommen. Dann zoomt die Kamera langsam an die Schafe heran, während diese an der Kamera vorbeiziehen. Währenddessen sind folgende Worte zu vernehmen, die von Sarah Kirsch selbst mit ihrer dunklen, tiefen Stimme aus dem Off eingesprochen werden:

Nüchterner werden die Tage. Die Blumen sind abgemäht. Böse, böse reden die schwer verständlichen Krähen. Sanft ziehen die geduligen Schafe noch ihre Bahn. Altmodisch freischweifende Tiere, Indianer unter den sesshaft gepferchten, die eines Hirten bedürfen. Die Herde, der Fingerzeig Gottes in heutiger Endzeit. Eine

30 Präziser formuliert: Der von ihr eingesprochene Text würde in gedruckter Form als Prosagedicht bezeichnet werden, wobei die Grenzen zwischen Prosagedicht und lyrischer Prosa bei dieser Autorin stets fließend sind.

31 Diese Unterscheidung ist angelehnt an die Text-/Bildinterrelationen in Theresia Dingelmaier: Erläuternde ‚Erhellungen‘ und komplexe Wechselverhältnisse von Bild und Text. In: *Kinder- und Jugendliteratur. Historische, erzähl- und medientheoretische, pädagogische und therapeutische Perspektiven*. Hrsg. von Bettina Bannasch/Eva Matthes. Erweiterte 2. Auflage, Münster 2018, S. 87–105, hier S. 92. Vgl. auch differenzierter Michael Staiger: Kategorien der Bilderbuchanalyse – ein sechsdimensionales Modell. In: *Das Bilderbuch. Theoretische Grundlagen und analytische Zugänge*. Hrsg. von Ben Dammers/Anne Krichel/Michael Staiger. Berlin 2022, S. 3–27, hier S. 16f. Ergänzt wurde in der folgenden Analyse als dritte Ebene der Ton.

32 Die Minuten und Sekunden-Angaben beziehen sich auf eine Kopie der Sendung, die der Verfasserin vom Saarländischen Rundfunk freundlicherweise zur Forschungszwecken zur Verfügung gestellt wurde. Zur Transkription: Sarah Kirsch verzichtet in ihren Gedichten und Prosatexten bewusst auf Kommata, um die Bedeutungen einzelner Wörter oder Syntagmen offen zu halten bzw. um Mehrfachbezüge zu ermöglichen. Diese poetische Praxis wird bei der Transkription nicht zu imitieren versucht, sondern bei jeder vernehmbaren Pause im Sprechfluss ein Punkt gesetzt.

33 Mit einem harten Schnitt (synonym auch: Cut) wird in der Filmanalyse nach Beil/Kühnel/Neuhaus ein ästhetisches Verfahren der Montage (*Mise-en-chaine*) bezeichnet, das Bilder bzw. Sequenzen übergangslos aneinanderfügt. Synonym dazu kann mit einem Schnitt/Cut auch ein verfahrenstechnischer Vorgang des (vormals materiellen Zu-)Schneidens von Bildmaterial im Entstehungsprozess des Films bezeichnet werden. Die folgenden Ausführungen beziehen sich ausschließlich auf erstere Bedeutung.

alte, fast ausgestorbene Haustierrasse, Relikt aus ärmeren Zeiten. Genügsam und zu erhalten noch mit'm sauersten, härtesten Gras, hinter den Katen geschundener Torfstecher-Seelen im Moor. (18:03–18:43)

Nachdem diese Worte zu Ende gesprochen sind und die Herde fast vorbeigezogen ist, bleibt eines der letzten Schafe abrupt stehen, wendet sich im Halbprofil der Kamera zu, geht ein paar Schritte, blickt kurz zurück und läuft dann eilig den anderen hinterher. Es wirkt, als würde das Schaf ebenfalls eine Rückschau vornehmen. Die Melancholie des eingesprochenen Textes wird durch das tierliche Verhalten in der filmischen Inszenierung gespiegelt. Die halbnah Einstellung ermöglicht es, nicht nur den Gesichtsausdruck, sondern auch die Körperhaltung des Tieres zu beobachten. Beides drückt für einen kurzen Moment Aufmerksamkeit für das Zurückliegende aus, bevor das Schaf sich wieder der Herde zuwendet und den entstandenen Abstand aufholt. Dass es sich laut Erzählerkommentar um frei schweifende Tiere handelt, steht kontrapunktisch in Spannung zu den Bildern, wird doch die Herde von einem Schäfer angeführt.

Es folgt ein harter Schnitt. Die Kamera hält auf einen Entwässerungsgraben, einen kargen, blattlosen Baum und schließlich auf eine Weidebegrenzung mit Drähten, begleitet von einer dunkel-dramatischen, sich langsam steigernden Musik. Mit dem nächsten harten Cut verstummt die Musik und es wird in Nahaufnahme ein Schaf beim Grasens gezeigt, vor dessen Horn ein einzelner trockener Grashalm hochsteht. Während die Kamera das Gesicht mit dem Horn, die Schnauze und dann die Füße eines Schafes in Detailaufnahmen zeigt, bis sich ein anderes Schaf fressend in das Blickfeld bewegt, setzt die Erzählstimme erneut ein, unterlegt mit den natürlichen Geräuschen des Grasens der Tiere:

Moorschnucken also, übrig gebliebene Bewohner norddeutscher Moore, gefährdet wie alles, das lange schon lebt. Gestalten vom anderen Stern. Allerlei Sagenhaftes blickt aus lang bewimperten Augen weise uns an. Sie gehörten wohl in ein Open-Air-Museum uralter Bauernhäuser. Dann müssten sie ausgestopft sein. Diese hier aber leben. Sie gehen und stehen gezählt bald nur noch auf'm Papier. (19:24–19:54)

Die Schafe werden im Kommentar als gefährdete Tiere ausgewiesen, die es schon so lange auf der Erde gibt, dass sie wie fremde Außerirdische wirken. Eingewoben ist in diese Aussage eine Kritik an der Gegenwart, in der das, was schon lange existiert, nicht mehr wertgeschätzt und damit indirekt dem Verlust preisgegeben wird. Die Kameraeinstellung zeigt während der Worte „aus lang bewimperten Augen“ symmetrisch eine Detailaufnahme des Auges, doch hält das Schaf den Kopf nicht still und schaut auch nicht in die Kamera. Ein ruhiges Auge-in-Auge mit dem Tier ist dadurch nicht möglich; es wirkt folglich so, als wäre dem Schaf nicht an der Nähe zum Menschen gelegen, es interessiert sich in dieser Inszenierung ausschließlich für die Nahrungsaufnahme bzw. ist nur damit beschäftigt. Die sichtbare Vitalität der fressenden Tiere steht im Kontrast zu der Ankündigung im Erzählerkommentar, dass es sie bald vielleicht nur noch „auf'm Papier“, also medial gespeichert, nicht aber mehr ‚in echt‘ und lebendig geben wird. Die Kamera gewährt noch einen Moment den Blick auf ein Schaf beim Grasens, dann folgt mit Einsetzen der Musik erneut ein Blick auf Details der Moorlandschaft. Es ist eine Landschaft ohne Schafe.

Spätestens an dieser Stelle zeichnet sich das zentrale Gestaltungsmuster des Films ab, das sich bis zum Schluss durchzieht. Wann immer Schafe zu sehen und zu hören sind – stets in Gruppen, friedlich Gras rupfend, folgsam dem Schäfer hinterherlaufend oder im Liegen wiederkäuend – stehen diese audiovisuellen Eindrücke für sich selbst,

lediglich überblendet von der Stimme Sarah Kirschs, die ihren eigenen Text einspricht. Zwischen diesen Filmsequenzen sind stets unterschiedlich lange Landschaftsimpresionen zwischengeschaltet, die ohne begleitende Worte gezeigt werden. Stattdessen übernimmt eine melodramatisch düstere Musik den nonverbalen Kommentar aus dem Off. Die extradiegetische Musik ist so gewählt, dass die Landschaft als durchweg dystopischer Ort erscheint. Unausgesprochen steht im Raum: So sieht eine Welt ohne Schafe aus: düster und dissonant. Die sich ankündigende Endzeit wird in diesen kurzen Einschüben visuell und klanglich (be-)greifbar gemacht.

Sowie die Musik verstummt, tritt wieder der Schäfer mit seiner Herde ins Bild. Die Kamera zoomt heraus aus der Herde und bewegt sich langsam in einer Rückfahrt von ihr weg, wie um ihr den Weg freizumachen. Der Erzählerkommentar spricht symmetrisch dazu über die unterschiedlichen Distanzierungsversuche seitens verschiedener Tierschutzakteure:

Ist die Natur durcheinandergeraten, so kollidieren die verschiedenen Schutz- und Erhaltungswünsche der Menschen hart miteinander. Die Birkwildschützer im Moor lieben die Moorschnucken nicht. Die hegenden Jäger sähen sie lieber im Nachbarrevier oder gar nicht. Der Landesschafzuchtverband will auch nicht zu viel von den dünnen Schönheiten wissen. (20:51–21:12)

Die Kamera steht still und lässt die Herde in der Halbtotalen an sich vorbeiziehen, während leise die aufsetzenden Hufe der Tiere zu hören sind. Nachdem der Hund als letztes durchs Bild gelaufen ist, setzt wieder Musik ein. Es folgt ein Blick auf trockene lange Gräser im Hell-Dunkel-Kontrast, die sich im Wind bewegen. Zu Detailaufnahmen von Moorgewächsen sind langsam gezogene Töne zu hören, bis diese wieder nach einem harten Schnitt verstummen.

Ab jetzt ist eine Herde liegender, wiederkäuender Schafe zu sehen. Gezeigt werden nacheinander verschiedene Schafe in Großaufnahme. Sie schauen kauend teilweise in die Kamera, recken sich, entspannen sich, während aus dem Off zu hören ist:

Die jeweils bestehende Schafrasse ist der Gesellschaft ein Spiegel. Und die Schnucken sind ökonomische Nullen. Kaum Fleisch, wenig Wolle, nie Zwillinge, oder gar noch mehr Lämmer. Nicht auf Koppeln zu halten. Diese Schafe mit den griechisch gewundenen Hörnern würden im Draht sich tödlich verfangen. Nutzlose Tiere, die höchstens die Verlandung verbliebener Moore verhüten, durch ihre Genügsamkeit, die Kunst, von ärmerer Weide zu leben. (22:28–22:59)

Die Genügsamkeit der Schafe, von der die Rede ist, zeigt sich komplementär in der entspannt wirkenden Körperhaltung der Schafe. Zumindest würde man, wenn Menschen so liegen, von einer zufriedenen Stimmung sprechen. Diese durch die Bild-Text-Kombination nahegelegte Korrespondenz zwischen Mensch und Moorschnucken verstärkt sich durch die folgende Szene, die eine Gruppe, bestehend aus Schäfer und zwei Hunden, in der Halbtotalen zeigt. Der Schäfer sitzt, öffnet seine Thermosflasche und isst ein Brot, während seine beiden Hütehunde wartend vor ihm liegen; auch auf diese richtet sich jeweils kurz die Kamera. In dem Moment, in dem die Kamera wieder kauende Schafe zeigt – Mensch und Tier sind bildsprachlich über die Nahrungsaufnahme geeint –, folgt ein Erzählerkommentar, der in inhaltlicher Spannung zu den friedlich essenden Mitwesens steht:

Ihr Anblick gerät uns wahrscheinlich zum ersten, zum letzten Mal. Das kann ich schlechthin versprechen. Und dass wir uns in einem Archivfilm befinden, gewiss dann doch auch. Nachrichten für die Enkel der Enkel, wenn die mal Natur sehen wollen. Wenn es sie gibt. Schafe in irdischer Landschaft, die uns verlassen werden, in ihrer Schönheit und Fremdheit, wenn wir den blauen Planeten langsam zerstören. (23:31–24:01)

Die Erzählinstanz weist metapoetisch den Film als kulturellen Speicher aus, ist er doch vielleicht das letzte Bilddokument, das diese seltenen Schafe lebendig zeigt. Explizit wird davon ausgegangen, dass die Menschen die Erde zerstören werden und dass es dann auch die Schafe nicht mehr geben wird. Metanarrativ wird als Ziel formuliert, aus der imaginierten Zukunft heraus Bilder von ‚Natur‘ aus der Jetztzeit für die nachkommenden Generationen aufzubewahren und zu archivieren. Das „sie“ im nachgeschobenen Modalsatz „Wenn es sie gibt“ kann sich grammatisch sowohl auf „Natur“ als auch auf „die Enkel der Enkel“ beziehen. Passend zu der Annahme einer beginnenden Endzeit leuchtet die Möglichkeit durch, dass es eins von beidem – oder beides – in absehbarer Zukunft vielleicht nicht mehr geben wird.

Nach einer weiteren Zwischensequenz mit Landschaftseinstellungen kommt ein letztes Mal der Schäfer mit seiner Herde ins Bild. Sie bewegen sich gemeinsam auf die Kamera zu, die langsam auf die Schafe schwenkt und sie fast auf Augenhöhe filmt, wie sie hinter dem Schäfer herlaufen, anhalten, von den Büschen am Straßenrand fressen. Währenddessen ist aus dem Off zu hören:

Nüchterer werden die Tage. Die Blumen sind abgemäht. Sanft ziehen die geduldigen Schafe noch ihre Bahn, wenn die Bäume die Blätter lange verloren und keiner mehr schwören kann, dass sie später aufs Neue grünen wie vordem. (24:59–25:18)

Die ersten Syntagmen dieses letzten Erzählerkommentars greifen die ersten Worte vom Filmanfang auf, womit sich verbalsprachlich der Kreis schließt. *Diese* Schafe werden vermutlich noch ewig so weiterziehen, selbst wenn sonst nichts mehr grünt. Währenddessen sind unaufhörlich das Aufsetzen des Schäferstabs und das Trappeln der Schafe auf dem Asphalt zu hören. Auch die Aufforderungsrufe des Schäfers an die Schafe, ihm zu folgen, sind vernehmbar, während die Herde dicht gedrängt durch das Bild zieht. Die Tiere nehmen ab jetzt das gesamte Bild ein. Die Gesichter einzelner Schafindividuen treten hervor, die teilweise auch kurz in die Kamera schauen. Es ist, als würden sie noch einmal in ganzer Fülle am Betrachtenden vorbeiziehen und ihn ansehen, um ihn unausgesprochen in die Verantwortung zu nehmen. Der Film ist so geschnitten, dass am Ende die Schafe ohne Wiederkehr vorüberziehen, so dass letztlich doch der Zweifel aufkommt, ob vielleicht auch die Wachstumszyklen der Bäume doch nicht ewig währen. Nachdem auch der Hütehund vorbeigelaufen ist, endet der Film nach knapp zehn Minuten kommentarlos bei Minute 26:05.

Die Grenzverwischung von Mensch und Tier in der Bildsprache, das Aufrufen starker Gegensätze mit überraschenden Wendungen sowie die ambigue Offenheit grammatischer Bezüge sind poetische Verfahren, die für Sarah Kirschs Lyrik typisch sind. In *Moorschnucken* potenziert sie diese sprachliche Ebene noch einmal mit filmischen Mitteln, denn die in dem eingesprochenen Text sprachlich induzierten Bilder treten zusätzlich in ein komplexes Spannungsverhältnis zu den sichtbaren Bildern, die ihrerseits durch den Einsatz von akustischen Zeichen in ihrer ‚Aussage‘ verändert und gelenkt werden. So kontrastieren die ruhigen und beruhigenden Geräusche, die beim Grasens und Trappeln der Schafe entstehen, mit einer melodramatischen Musik, die den Landschaftsbildern unterlegt ist und die einer imaginierten Welt ohne Schafe einen geradezu endzeitlichen Charakter verleiht. Sarah Kirschs Kurzfilm lässt sich mithin als ein multimodales Prosagedicht bezeichnen, das elegisch um die Frage kreist, wie lange es eine Welt mit diesen so friedlichen Moorschnucken noch geben wird.

Im Anschluss an ihren Film wird Sarah Kirsch in der Sendung gefragt: „Wie stark kann eigentlich der Autor er selbst sein in einem solchen Medium, wie sehr beherrscht ihn die Technik?“ (26:08–26:14) Sie antwortet, dass sie gerade das als das Interessante an dem Spiel erachtet, denn als solches empfindet sie die Möglichkeit, einen Film drehen zu können. Beim Arbeitsprozess sei es wichtig, „sich durchzusetzen und sich selbst auch noch in den Film miteinzubringen, was man mithilfe der Technik, aber auch vor allen Dingen des Kameramanns und der Cutterin usw. dann doch erreichen kann.“³⁴ (26:26–26:41) Für sie sind Film und Gedicht „etwas *sehr* Verschiedenes, zumal wenn man eigentlich mit den Texten, die man schreibt, eigentlich selber Kino herstellen will, nämlich Kino im Kopf. Und dann ist es schwierig, wenn man dann Texte hat oder Bilder macht, die an sich schon lebendig sind.“ (27:33–27:49) Demnach betrachtet sie es als herausfordernd, die sprachlich induzierten Bilder mit den optischen Bildern zusammenzubringen. Anfang Januar 1984 schreibt sie indes rückblickend: „Der Film wurde gedreht geschnitten mit Wolfgens³⁵ Musik unterlegt, ist recht hübsch auch geworden wenn auch kein Hauptwerk da fehlten doch Erfahrungen und einfaches Handwerk.“³⁶ Sie ist zwar zufrieden mit dem Endprodukt, doch gesteht sie sich ein, noch zu unerfahren auf diesem Gebiet zu sein.

An der Inszenierung der Tiere in *Moorschnucken* fällt auf, dass der Film die Tiere als performativ handelnde Akteure zeigt, ohne deren Verhalten explizit zu kommentieren und zu deuten. Die Sequenzen sind so gewählt und zueinander in Beziehung gesetzt, dass der Eindruck eines Films *mit* Schafen entsteht. Durch den konsequent durchgehaltenen Modus des *Showing* transportiert der Film indirekt die Auffassung, dass sich gewissermaßen ausgehend von den Schafen selbst die Erkenntnis vermittelt, dass mit diesen Tieren „einer der schönsten Anblicke hier auf dem Planeten“ zu verschwinden droht. Gezeigt werden die verschiedenen Schafindividuen durchgehend so, dass deren Schönheit und Sanftheit hervortreten. Schon laut Konzeption ist die Sensibilisierung für den ästhetischen Reiz dieser Tiere das erklärte Ziel des Films: „Es geht um Schönheit an sich.“³⁷ Nun könnte man meinen, dass dieses Anliegen einer menschenzentrierten Sichtweise auf Tiere entspricht, die quer zu dem Ziel einer Dezentrierung des Menschen liegt. Der folgende Ausblick auf das, was Kirsch zeitgleich schrieb und wie sie mit ihren eigenen Schafen zu leben begann, legt einen anderen Schluss nahe.

Der Kontext: Beginnende Konvivialität zwischen Mensch und Schaf in Tielenhemme

Drei Monate bevor Sarah Kirsch das Filmkonzept schrieb, begann sie erste eigene Erfahrungen im täglichen Umgang mit Schafen zu sammeln. Noch vor ihrem Umzug nach Tielenhemme wurden ihr von einem künftigen Nachbarn zwei Lämmer angeboten. In ihrem Journal schreibt sie:

³⁴ Das Technik-Team bestand aus Alfred Ohnesorg (Kamera), Theo Spät (Ton) und Margarete Nielssen (Cut).

³⁵ Der Komponist Wolfgang von Schweinitz war der damalige Lebensgefährte von Sarah Kirsch.

³⁶ Kirsch, *Journal 024*, Eintrag vom 4.1.1984.

³⁷ Ebd., Eintrag vom 28.10.1983.

Als wir am 9. April [1983] noch in der Zwergschule³⁸ schrubbten und die uralten Fliesen von 1900 hervorzuholen trachteten, hielt ein Auto vor unserem diesen Haus und ein Nachbar, 3 Höfe weiter an der Alten Fähre, trat hervor und sagte dies: Wir wollten doch Schafe haben, er hätte sie. Im Juli/Aug. 2 nette Lämmer, das Gras würde wohl reichen. Topp, sagten wir und daß wie sie uns aussuchen wollten. Schöne gebräuchliche Lämmer, die wie Hunde uns anhängen sollten.³⁹

Aus diesem Eintrag tritt der Wunsch hervor, die Schafe nicht als Nutztiere zu halten, sondern mit ihnen auf eine Weise zusammenzuleben, die für die damalige Zeit noch ungewöhnlich gewesen sein dürfte. Denn Sarah Kirsch wünscht sich ein Verhältnis zu den Tieren, das dem zwischen Mensch und Hund ähnelt. Aus heutiger Perspektive und vor dem Hintergrund tierethischer Diskussionen mag der Wunsch (und die Formulierung), dass die Schafe „wie Hunde uns anhängen sollten“ durchaus irritieren und zu Widerspruch aufrufen, doch meint das Lexem ‚anhängen‘ oder ‚anhänglich sein‘ nichts anderes als ‚jemandem stark verbunden sein‘. Sarah Kirsch vertritt hier also eine Vorstellung von Mensch-Tier-Verhältnissen, die vor allem von einem starken Gefühl der Verbundenheit getragen sind. Am 11. Juli 1983 ist es soweit und die ersten beiden Schafe kommen zu ihr:

Seit gestern haben wir Schafe, die kleinste Herde 2 Stück. Wir holten sie von der Koppel, suchten sie aus. Toula (griech. Schafsname, Carola⁴⁰ in Mecklenburg hat auch eins dieses Namens) ist ein Schwarzkopfschaf, Bella ein eingekreuztes helles. Sie fressen drauflos, aber am Abend fing Bella zu klagen an, die etwas jüngere Toula nicht so, sie boxt Bella, die aber keine Lust zum Spielen hat. Natürlich sind sie noch scheu, bloß Toula läßt sich mal anfassen. Sehr schöne Tiere, ich sage, die sehen ganz echt aus, das haben wir gut hingekriegt. Moritz sagt: also Mama, das sind wirkliche Schafe, die leben, das kannst du glauben. Ich finde es wunderbar, daß wir nun Schafe haben, halte es für einen Höhepunkt meines Lebens, wollte ja in Bothel im vorigen Jahr so gern welche haben, aber da reichte das Gras nicht und alles ging nicht weil wir ja bloß zur Miete wohnten.⁴¹

Sarah Kirsch, die zu diesem Zeitpunkt bereits auf beachtliche Erfolge als Lyrikerin zurückblicken konnte,⁴² betrachtet es als Sternstunde ihres Lebens, nun zwei junge Schafe bei sich und um sich zu haben. Was in ihrer vorherigen Wohnsituation nicht möglich war, lässt sich nun realisieren. Alles richtig gemacht, denn schon zwei Wochen später schreibt sie: „Ganz schön glücklich. Morgens im Haus hin und her, wenn ich die Blumen an der Treppe gieße, sehn mich die Schafe und rufen, bis ich hingehe.“⁴³ Offensichtlich beginnen die Schafe und sie schon eine enge Beziehung zueinander aufzubauen, indem sie bereits lautlich miteinander kommunizieren. Als eines der Schafe, Bella, überraschend im Oktober 1983 stirbt, widmet ihr Sarah Kirsch ein Gedicht mit dem Titel „pour le poor Bella“. Es beginnt mit den zwei Versen, die den Kommentar im *Moorschnucken*-Film eröffnen: „Nüchterner werden die Tage / Die Blumen sind abgemäht / Auf schwarzer Wolkenbank/Weidet mein Sterbeschaf / Unerreichbar und standhaft“.⁴⁴

38 Gemeint ist das ehemalige Schulhaus in Tielenhemme, das Kirsch zuvor käuflich erworben hatte.

39 Kirsch, *Journal 024*, Eintrag vom 11.4.1983.

40 Gemeint ist Carola Nicolaou, bei der Sarah Kirsch Mitte der 1970er Jahre in Meteln (Mecklenburg) während der Sommermonate wohnte. Sarah Kirschs *Allerlei-Rauh* (1988) und Christa Wolfs *Sommerstück* (1989) fiktionalisieren beide auf unterschiedliche Weise diesen Sommeraufenthalt.

41 Kirsch, *Journal 024*, Eintrag vom 11.7.1983.

42 Sarah Kirsch war zu diesem Zeitpunkt der Heinrich-Heine-Preis (1973), der Petrarca-Preis (1976), ein Stipendium der Villa Massimo in Rom (1978/79), der Deutsche Kritikerpreis (1982) und die Roswitha-Medaille zugesprochen bzw. verliehen worden.

43 Kirsch, *Journal 024*, Eintrag vom 25.7.1983.

44 Ebd., Eintrag vom 18.10.1983.

Der Tod dieses Schafs, das tritt aus dem Gedicht deutlich hervor, hat Sarah Kirsch sehr beschäftigt. Zu berücksichtigen ist, dass sie, als sie sich dazu entschied, Schafe zu halten, noch vollkommen unerfahren im Umgang mit diesen Tieren war. Sie war in der Stadt großgeworden; weder ihr Vater noch ihre beiden Großväter waren Schäfer. Ohne es explizit schon als solches zu bezeichnen, lässt sie sich in *Tielenhemme* dennoch auf ein Experiment ein, das aus heutiger tierphilosophischer Perspektive vielleicht als beginnende Konvivialität bezeichnet werden würde. Heutzutage werden entsprechende Projekte in Südfrankreich von jungen, urban geprägten Menschen entwickelt, deren Ausgangspunkt die Liebe zu Tieren ist, und die alle darüber klagen, in einer zunehmend als unbewohnbar empfundenen Welt zu leben.⁴⁵ Sie mussten für ihre „new shepherding practices“ erst den Umgang mit diesen Tieren lernen, wobei es nicht nur um handwerkliche Aspekte geht, sondern auch darum, zu vergessen, was sie zuvor in der Schule über Tiere gelernt haben. Bei diesem Lernvorgang steht eine sehr genaue Beobachtung der Tiere im Vordergrund: „[T]hey learned to observe. To learn is to learn how to see and to pay attention“; wobei sie „did not become sheep, but they did begin to talk with them and for them – they became *with* them“.⁴⁶ Diesen ‚Neu-Schäfern‘ geht es nach eigenen Angaben stark darum, die Schafe in ihrer Schönheit erscheinen zu lassen,⁴⁷ was in auffälliger Korrespondenz zu dem steht, was Sarah Kirsch bereits Anfang der 1980er Jahre als Ziel ihres Filmprojekts ausgewiesen hat: Schönheit zeigen. Doch ist dieses Filmprojekt wie gesagt zugleich eingebunden in die Entscheidung, sich auch im realen Leben auf diese Tiere einzulassen. Noch bevor Sarah Kirschs Film im Fernsehen ausgestrahlt wurde, bekam Thekla, das neue Schaf, Nachwuchs.

Gestern 16⁰⁰ will ich in mein [sic] Schafstall gehen diesen Schafen, die ich eben noch vom Schreibzimmer aufm Deich sah, Heu bringen, da ist Toulä draußen, dann denke ich, Thekla sitzt sicher wieder am Strohballen, da steht da im Stall doch ein einziges Lamm und meckert mich glasklar an. Und Thekla brummte ganz tief zu dem Lamm und war sehr stolz und zufrieden. Hatte das Lamm schon trocken geleckt. [...] Na so was, ein Lamm!⁴⁸

Aus dieser Beschreibung tritt nicht nur die Freude über den Zuwachs hervor, sondern auch, dass Sarah Kirsch zu diesem Zeitpunkt offenkundig noch nicht im Umgang mit Schafen erfahren genug ist, um anhand äußerer Veränderungen zu erkennen, dass dieses eine Schaf bereits schwanger zu ihr gekommen ist. Doch schon zu diesem frühen Zeitpunkt vermeint sie aus dem tierlichen Verhalten Empfindungen ablesen zu können, die menschlichen Gefühlen entlehnt sind. Im Journal folgen nach dem Eintrag zur Geburt des Lammes mehrere Prosatexte, die Sarah Kirsch drei Jahre später im Prosaband *Irrstern* veröffentlicht.⁴⁹ Der letzte lautet:

Es gelüstet mich einen Text über Schafe zu schreiben seit langem etwas Endgültiges aus dem Leben dieser Tiere aufzuzeichnen jedoch hindert mich die geringe Anzahl der Tiere die ich selbst erst besitze und daß ich zu wenig erfahren noch habe von dem was ihnen sommers oder auch winters so durch den Kopf geht wenn der Regen der Sturm einen Scheitel ins Vlies ihnen zieht wenn die Krähenschwärme slawische orthodoxe Vögel zumeist die hier überwintern ihnen den Himmel bevölkern [darunter: verschönen].⁵⁰

45 Auf dieses Projekt gehen ausführlich ein: Despret/Meuret: *Cosmoecological Sheep*, S. 27 und 29.

46 Ebd., S. 31 (Herv. im Original).

47 Vgl. ebd., S. 32 f.

48 Kirsch, *Journal 024*, Eintrag vom 6.1.1984.

49 Gemeint sind „Das Tauwetter“, „Stück Natur“, „Glatteis“, „Holzsegen“ und „Nach Jahren im Winter“.

50 Kirsch, *Journal 024*, Eintrag undatiert [zwischen 6.1.1984 und 28.1.1984].

Dieser Text erscheint in *Irrstern* unter dem Titel „Vorwort“ an sechster Stelle.⁵¹ Inhaltlich findet sich der Zweifel explizit formuliert, ob sie mangels Wissens und genug Erfahrung mit diesen Tieren etwas zu Schafen schreiben sollte. Der Verzicht auf ein Schreiben über die Gedanken der Schafe könnte einerseits vom Respekt vor der Andersartigkeit dieser Tiere zeugen, andererseits ließe sich diese Haltung aus der im Biologiestudium erlernten Methodik ableiten, erst intensive und präzise Beobachtungen anzustellen, bevor Schlussfolgerungen gezogen werden können. Die ko-textuelle Rahmung dieses Texts mit dem Bericht über die Geburt des Lamms ist zwar kein Beweis dafür, dass es sich beim „Vorwort“ um eine Selbstäußerung Kirschs handelt, doch zeigt das Neben- und Beieinander von tagebuchartigen Einträgen und Texten, die später als Prosatexte veröffentlicht werden, dass die Übergänge fluide sind. Beides geht ineinander über bzw. auseinander hervor.

In den Jahren danach folgen noch zahlreiche Journal-Einträge zu ihren Schafen und deren Verhalten, aus denen Sarah Kirschs große Zuneigung zu diesen Tieren hervorgeht, die dem Gefühl der Verbundenheit zwischen Menschen in nichts nachsteht. Doch für das Verständnis der Entstehung des Kurzfilms ist an dieser Stelle vor allem die Tatsache relevant, dass der Film aus einer lebensweltlichen Situation heraus entstanden und konzipiert worden ist, in der Sarah Kirsch bereits begonnen hatte, erste Erfahrungen im alltäglichen Umgang mit Schafen zu sammeln. Das Filmprojekt handelt indes nicht von diesen ersten Annäherungen zwischen ihren beiden Schafen und ihr, sondern von Moorschnucken in der ihnen vertrauten, weil seit Jahrhunderten tradierten Lebensform mit einem Schäfer, Hütehunden und einer schon weitgehend überformten Moorkulturlandschaft. In dem vollzogenen Wandel der Landnutzungsformen und der Physiognomie der robusten Tiere, die einer finanziell rentablen Haltung entgegen steht, sieht Sarah Kirsch die Gefahr, dass diese Tiere bald ganz von der Erde verschwinden könnten. Diesen drohenden Verlust betrauert sie.

Zu konstatieren ist somit eine Koinzidenz von dreierlei: Sarah Kirsch fängt im Juli 1983 an, selbst Schafe zu halten. Ende Oktober 1983 konzipiert sie zweitens einen Kurzfilm über eine Moorschnucken-Herde, die ihr Anfang des Monats begegnet ist; auf dieses Erlebnis greift sie bei der Film-Konzeption zurück. Und drittens ist im Film ein Spannungsverhältnis zu konstatieren, dass Kirsch einerseits erkennbar als sie selbst mit eigener Stimme ihre Sichtweise auf Schafe einspricht, während die Schafe andererseits so inszeniert sind, als würden sie quasi mitdenken und entsprechend agieren. Denn sie verhalten sich zumindest in den ausgewählten Filmsequenzen so, als würden sie nonverbal genau das ausdrücken, wovon der Text auf elegische Weise handelt. Gerade in diesem Zusammenspiel vermittelt sich die Trauer darüber noch einmal intensiver, dass etwas so Schönes wie diese Moorschnucken auszusterben droht. Dementsprechend ist es gerechtfertigt, von einem multimodalen Prosagedicht *mit* Schafen zu sprechen. Der Kurzfilm *Moorschnucken* ermöglichte es Sarah Kirsch auf experimentelle Weise, die Schafe durch ihre Bewegungen, Körperhaltungen, Blicke und Geräusche gewissermaßen für sich selbst sprechen zu lassen.

51 Sarah Kirsch: *Gesammelte Prosa*. München 2006, S. 154. Die einzige Änderung zwischen Skizze und endgültiger Fassung besteht darin, dass das letzte Wort in der gedruckten Fassung „verziern“ [sic] lautet.

Schlussbetrachtung und Ausblick

Sarah Kirschs Kurzfilm *Moorschnucken* ist aus einer zufälligen, affektiv geladenen Mensch-Schaf-Begegnung heraus entstanden und nicht so sehr, um aus ökologischer Sicht für den Erhalt von Biodiversität zu plädieren. So argumentiert die Autorin in ihrem Filmkonzept auch nicht über den Landschaftsschutz oder über die genetische Vielfalt, die mit dem Aussterben der Moorschnucken verloren gehen würde. Sondern sie betrachtet diese Tiere als lebendige Relikte einer sehr spezifischen Kultur/Naturlandschaft, die im Zuge geänderter Bewirtschaftungsformen von der Erde zu verschwinden drohen. Ihr Film stellt somit schon von der Konzeption her ein frühes Beispiel des elegischen Artensterben-Narrativs dar. Bei der Realisierung lässt sich Kirsch auf das Konzept des Autorenmagazins ein und experimentiert damit, in bewegten Bildern, mit Musik und einem eingesprochenen Text die wechselvolle und komplexe Verwobenheit zwischen Mensch und Moorschnucke ‚erzählend‘ im Medium Film einzufangen. Dazu setzt sie Wort, Bild und Ton derart in korrespondierende, komplementäre und kontrapunktische Beziehungen zueinander, dass ein multimodales Prosagedicht über den drohenden Verlust dieser Tiere entsteht.

Der experimentelle Kurzfilm spricht den Moorschnucken einen ‚Wert‘ als Mitlebewesen zu. Die Schafe sind als friedvolle, sanfte und soziale Lebewesen inszeniert, die mit dem Schäfer und seinen Hütehunden durch die Lande ziehen. Dass die Tiere in diesen Eigenschaften so gefilmt werden konnten, ist indes nur möglich, weil sie dieses tierliche Verhalten von sich aus gezeigt haben. Gleichwohl sind die Bilder so ausgewählt und geschnitten, dass der Eindruck entsteht, als würden sie ‚mitspielen‘, etwa wenn ein Schaf sich umdreht und nach hinten schaut, als würde es über das Zurückliegende nachdenken. Diese Bilder sind kontrastiert mit Landschaftssequenzen, die durch die unterlegte Musik suggerieren, dass eine Welt ohne Schafe möglich, aber kein erfreulicher Ort ist. Vielmehr kündigt sich in diesen kurzen Einschüben die Endzeit an.

Als Sarah Kirsch den Film konzipierte und drehte, lebte sie bereits mit ihren ersten Schafen zusammen. In den folgenden Jahren kommen noch weitere, auch Moorschnucken, hinzu. Lange vor den heutigen Diskussionen über eine familiäre Verbundenheit (*kinship*), *conviviality* und *interrelatedness* zwischen Mensch und Tier, die auch durch ein neues *Storytelling* in das kulturelle Imaginäre eingespeist werden soll, um so die Mensch-Tier-Verhältnisse zugunsten der Tiere zu verbessern, beginnt Sarah Kirsch bereits genau dies in Tielenhemme zu praktizieren. Ihr Film lädt dazu ein, sich ebenso wie sie von der Schönheit der vom Aussterben bedrohten Moorschnucken affizieren zu lassen. Unausgesprochen schwingt die Hoffnung mit, dass die am Ende des Films vorüberziehenden Tiere in genau dieser Fülle und Pracht stets wiederkehren.