

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/>

„stellt euch vor“.

Artenvielfalt und Artensterben bei Jan Wagner.
(„franz de hamilton: konzert der vögel“ und
„das verschwinden des riesenalks“)

Abstract

Artenvielfalt gestaltet Jan Wagner als ein ekphrastisch inspiriertes Heraufbeschwören schöner Mannigfaltigkeit („franz de hamilton: *konzert der vögel*“); Artensterben als das Verschwinden eines Endlings im Abendrot („das verschwinden des riesenalks“). In beiden Gedichten sind Tiere nur (noch) imaginär erreichbar und werden betont anthropozentrisch dargestellt. Die Gedichte unterscheiden sich hinsichtlich zentraler Darstellungsverfahren (katalogartige Parataxen für die Vielfalt, Narration eines Artschicksals im Fall des Aussterbens); gleichermaßen aber wird in ihnen das Lynchen eines Vogels bzw. der zum Erlöschen einer ganzen Art führende Massenmord gespiegelt in der abergläubischen Ideologiebildung der Menschen. Kaum zufällig scheinen die beiden Gedichte daher in den inhaltlich und rhythmisch ähnlichen Abschlussformeln („ein pamphlet“ / „ein gerücht“) echoartig aufeinander zu antworten.

Keywords: Artenvielfalt, Artensterben, Imagination

Der ‚Internationale Tag der biologischen Vielfalt‘ am 22. Mai erinnert Jahr für Jahr an die 1992 in Rio de Janeiro ratifizierte *Convention on Biological Diversity*, mit der dem weltweiten Schwund der Biodiversität Einhalt geboten werden sollte – ein Anliegen, das seither stetig und mit immer dramatischeren Konsequenzen verfehlt wird. ‚Biodiversität‘ ist ein noch junger Begriff, der die natürliche Vielfalt auf den drei Ebenen der Gene, Taxa und Ökosysteme bezeichnet.¹ Im allgemeinen Sprachgebrauch wird er häufig verkürzt als Synonym für Artenvielfalt verwandt. Tatsächlich ist die Vielfalt der Spezies nicht nur die besonders augenfällige Dimension der biologischen Vielfalt, sondern zugleich auch diejenige, die bereits seit der Antike naturkundlich diskursiviert und künstlerisch als ‚schöne Mannigfaltigkeit‘ gepriesen und geformt wurde.²

Dass biologische Arten aufgrund anthropogener ökologischer Veränderungen auch massenhaft aussterben können, ist die noch relativ junge Erkenntnis des Anthropozäns. Auch in allen Künsten erfreut sich das Thema „Extinction“ gegenwärtig großer Beliebtheit.³ 2020 etwa widmete sich ein ganzer Gedichtband dem Phänomen der ‚Endlinge‘, den letzten Vertretern einer Spezies.⁴ Auch wenn das Thema einen Grundton der

-
- 1 Zur Entwicklung des Begriffs ‚Biodiversität‘ vgl. z.B. den Überblick von Reinhard Piechocki: ‚Biodiversität‘. Zur Entstehung und Tragweite eines neuen Begriffs. In: *Biodiversität – Schlüsselbegriff des Naturschutzes im 21. Jahrhundert? Erweiterte Ergebnisdokumentation der Vilmer Sommerakademie 2002*. Bearb. von Thomas Potthast. Hrsg. vom Bundesamt für Naturschutz. Bonn, Bad Godesberg 2007, S. 11–24.
 - 2 Vgl. 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/dems. Freiburg, München 2021, S. 26–47, hier S. 28.
 - 3 Vgl. hierzu z.B. *Tierstudien. 2/2021: Extinction. Das große Sterben*. Hrsg. von Jessica Ullrich. Berlin 2021.
 - 4 Vgl. den Band von Joanna Lilley: *Endlings. A Collection of Poems about Extinct Animals*. Winnipeg 2020.

Trauer nahelegt, wurde Ursula Heises Einschätzung einer überwiegend elegischen künstlerischen Verarbeitung in Bezug auf die Gattung Lyrik zuletzt relativiert.⁵

Wie aber steht es um die Darstellung von Artenvielfalt im Zeitalter des sogenannten sechsten Massensterbens?⁶ Haben tradierte Verfahren der Präsentation schöner Mannigfaltigkeit angesichts der Krise weiter Bestand und wenn ja, wie werden sie ggf. angepasst? Wodurch sind Artefakte, die die Auslöschung von Arten thematisieren, von ihnen unterschieden? Gibt es auch Gemeinsamkeiten, Überschneidungen, Allianzen?

Es ist zu vermuten, dass es auf diese Fragen keine allgemeinen, sondern nur individuelle Antworten gibt. Die folgende Analyse versteht sich daher – nach einigen historisch-systematischen Vorüberlegungen – als exemplarische Fallstudie. Sie untersucht zwei Gedichte eines Autors, in denen einerseits Artenvielfalt und andererseits Artensterben zur Darstellung kommt. Dabei wird mit Jan Wagner ein deutschsprachiger Gegenwartslyriker in den Blick genommen, der nicht zuletzt für seine kunstvollen Poeme über unspektakuläre Naturerscheinungen vor der Haustür („giersch“) berühmt geworden ist.⁷ Als Dichter schöner Mannigfaltigkeit und aussterbender Arten jedoch ist er, soweit ich sehe, noch nicht beachtet worden.

I. Ästhetik schöner Mannigfaltigkeit, Ästhetiken des Artensterbens

Seit der Antike hat der Mensch die natürliche Mannigfaltigkeit von Fauna und Flora mit Staunen und ästhetischem Wohlgefallen betrachtet. So kündigt die Formel ‚varietas delectat‘ von der Wertschätzung besonders der visuell wahrnehmbaren Vielfalt. Die Definition von Schönheit als einer ‚Einheit in der Mannigfaltigkeit‘ erhebt Letztere implizit zu einem notwendigen Element des Schönen.⁸ Älteste bildkünstlerische Darstellungen wie die Fresken der Villa Livia zeigen eine Vielzahl genau bestimmbarer Tier- und Pflanzenarten, die sich zur Illusion eines paradiesischen Gartens verbinden. Die positive Konnotation von Variabilität setzt sich in der christlichen Tradition mit ethischer Akzentuierung fort. In diesem Sinne heißt es bei Thomas von Aquin, dass eine Welt, in der es Wesen unterschiedlicher Art, z.B. Engel *und* Steine gebe, besser sei als eine Welt, in der nur Wesen eines einzigen Typus existierten – und zwar selbst dann, wenn es sich bei diesen Wesen um Engel handele.⁹

Die Naturhistoriker der klassischen Naturgeschichte fixieren die für schön und gut befundene Fülle natürlicher Erscheinungen mit Darstellungstechniken der Nebenordnung

5 Ursula Heise: *Das Artensterben und die moderne Kultur*. Berlin 2010, insbes. S. 11 und 73 f.; sowie Ursula Heise: *Imagining Extinction. The Cultural Meanings of Endangered Species*. Chicago 2016, S. 13 f. und 50; vgl. hierzu die einschränkende Hinweise von Evi Zemanek: Ein ‚Fotonegativ des Bestiariums‘. Porträts ausgestorbener Arten in Mikael Vogels *Dodos auf der Flucht*. In: *Gegenwartsliteratur*. 19/2020, S. 177–195, hier S. 180 und 191 f.

6 Zum sechsten Massensterben vgl. z.B. die populäre Darstellung von Elizabeth Kolbert: *Das sechste Sterben. Wie der Mensch Naturgeschichte schreibt*. Übersetzt von Ulrike Bischoff. Berlin 2015.

7 Jan Wagner: *Regentonnenvariationen. Gedichte*. Berlin 2014, S. 7.

8 Vgl. Werner Strube: ‚Mannigfaltigkeit, ästhetische‘. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 5. Hrsg. von Henning Ritter/Karlfried Gründer. Basel 1980, Sp. 735–740, hier Sp. 735.

9 Auf diese Argumentation Thomas von Aquins (in: *Scriptum super Sententias*, liber 1, distinctio 44, quaestio 1, articulus 2, argumentum 6) weist unter Präsentation der übersetzten Originalpassagen hin: Arthur O. Lovejoy: *Die große Kette der Wesen. Geschichte eines Gedankens*. Frankfurt/M. 1995, S. 98.

in Beschreibungen, Listen und Katalogen.¹⁰ Künstlerisch nimmt dieses parataktische Verfahren eindrücklich etwa in den Insektenbildern Jan van Kessels Gestalt an, die Georg Toepfer mit einem augenzwinkernden Anachronismus „Biodiversitätsbilder“ nennt: Van Kessel zeige in Blättern wie der *Studie von Schmetterlingen und anderen Insekten* (1657) „auf engem Raum eine bunte Vielfalt verschiedener Arten“, wobei jede Art durch ein isoliertes Individuum und zugleich „vollständig ökologisch dekontextualisiert“ repräsentiert werde.¹¹ Tatsächlich erscheinen bei van Kessel einzelne, detailgetreu gezeichnete Schmetterlinge, Heuschrecken und Fliegen vor einem neutralen hellen Hintergrund unverbunden nebeneinander: Es handelt sich um eine auf einem Tableau angeordnete, überaus kunstvolle Präsentation der schier Mannigfaltigkeit biologischer Spezies.

In der flämischen Genremalerei ist Artenvielfalt neben derartigen kontextlosen optischen Parataxen zudem in teils realistischen, teils rein konstruierten Szenen visualisiert worden. Diese Bilder – zu denken ist hier an die sogenannten Tierstücke – arrangieren die Mannigfaltigkeit der Spezies um ein Thema, um einen Erzählkern. Besonders reizvoll sind Darstellungen der Avifauna. Derartige Vogel-Landschaftsbilder nehmen zum einen gern das in der Ornithologie ‚Hassen‘ genannte Phänomen auf und gestalten in Gemälden mit großer Vogelvielfalt die Attacken, die Singvögel auf Greife und insbesondere auf Eulen fliegen.¹² Eine andere, eher konstruktivistische Bildtradition ist diejenige des Vogelkonzerts. Präsentiert wird eine Zusammenkunft verschiedener Vögel zum angeblichen gemeinsamen Singen bzw. Musizieren, wobei gerade die (eigentlich ja ‚gehasste‘ und zudem nachtaktive) Eule die herausgehobene Stellung einer Dirigentin des üblicherweise mit optisch besonders reizvollen Arten besetzten Vogelorchesters erhält.¹³ Deutlich trägt dieses Setting phantastisch-märchenhafte Züge.

Die Beliebtheit des Bildgenres erklärt sich vielleicht nicht zuletzt aus seinem medialen Selbstwiderspruch: Ihre Virtuosität stellen die Vogelmalerei in den Vogelkonzert-Gemälden gerade bei einem Thema unter Beweis, das im Grunde nicht den Seh-, sondern den akustischen Sinn ansprechen müsste. Im Ergebnis zeigt sich den Bildbetrachtern eine stillgestellte schöne Vogelvielfalt, die sie genussvoll schauen und deren Arten sie in aller Ruhe identifizieren können – ohne die zu vermutende Kakophonie hören zu müssen. Das entgegen dem Titel gerade nicht erklingende Durcheinander von Elsterngeschäcker, Papageiengeschrei und Eulengeheul verweist in seiner Abwesenheit auf die unterschiedlichen ästhetischen Dimensionen von Vielfalt, die, wenn überhaupt, lediglich durch inter- bzw. transmediale ästhetische Verfahren nachgebildet werden könnten. Indirekt thematisiert ist in den bildkünstlerischen Vogelkonzerten damit auch das Faktum eines durch Darstellungspraktiken vermittelten und zugleich verstellten Zugangs zur komplexen biologischen Vielfalt: Schöne Mannigfaltigkeit ist gemacht, sie ist

10 Als Naturbeschreibung ist die klassische Naturgeschichte eine Praxis, die Tiere und Pflanzen tableauartig nebeneinander bzw. auf einer gen Himmel weisenden Stufenleiter der Wesen anordnet – ohne eine entwicklungsgeschichtliche Perspektive (wie in Darwins Evolutionstheorie) und ohne den erklärenden Anspruch moderner Naturwissenschaft. Zur Naturgeschichte vgl. Tanja van Hoorn: *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne. Max Ernst – Ernst Jünger – Ror Wolf – W.G. Sebald*. Göttingen 2016, S. 7–70. Zur Reaktualisierung der Naturgeschichte im Zeichen des Biodiversitätsdiskurses vgl. Thomas Potthast: Biodiversität, Ökologie, Evolution. In: *Biodiversität – Schlüsselbegriff des Naturschutzes im 21. Jahrhundert?*, S. 57–87.

11 Toepfer: Biodiversität als Tatsache und Wert, S. 30.

12 Vgl. z. B. Francis Barlow: *An Owl Being Mobbed by Other Birds* (1673).

13 Vgl. zu diesem Feld Lisanne Wepler: *Bilderzählungen in der Vogelmalerei des niederländischen Barocks*. Petersberg 2014, zum Vogelkonzert insbes. Kapitel 4.5, S. 124–129.

eine ausgewählte, perspektivierte, künstlerisch gearbeitete und so tendenziell anthropozentrische Zusammenschau von Variabilität. Sie kündigt als solche immer auch von den menschlichen Wahrnehmungs- und Darstellungsgrenzen, d.h. sie gestaltet die Entscheidung für einen oder auch mehrere ästhetische Blickwinkel auf Artenvielfalt.

Anders als die häufig parataktisch und unter Ausblendung von Zeitlichkeit dargestellte Vielfalt von Arten, wird beim Artensterben zumeist der Aspekt der Chronologie – vom Leben zum Tod, vom Da-Sein zum Nicht-Da-Sein – betont. Ursula Heise hat die Idee einer vom Menschen im Zuge des zivilisatorischen Fortschritts selbst zerstörten, früher vermeintlich intakteren, „heilen“ Natur als eines der zentralen Erzählmuster der Moderne bestimmt; das Phänomen des Artensterbens lässt sich in dieses Narrativ perfekt einfügen.¹⁴ Welchen identitätsstiftenden Gewinn ganze Nationen aus der Glorifizierung und kulturellen Aufladung bestimmter ausgestorbener *flagship*-Spezies ziehen, hat Heise ebenfalls verdeutlicht und dabei kritisch darauf hingewiesen, dass derartige sentimentale Artenelegien häufig sowohl kulturell als auch ökologisch blind seien.¹⁵ Ein weiteres Problem der kulturindustriellen Vermarktung von Artschicksalen ist, dass sie die Auslöschung fortschreiben, indem sie die ausgestorbene Art der eigenen Kultur einverleiben, ohne zumeist einen Perspektivwechsel auch nur in Betracht zu ziehen und ohne zu verstehen, welche komplexen Gefüge tierlichen Daseins zerstört wurden. In diesem letzteren Sinn versucht Thom van Dooren von Vogelarten als „flight ways“ (Flugbahnen) oder Modi des Lebens zu erzählen und möchte sie im Netz ihrer Gemeinschaften, Geschichte(n) und Räume sichtbar machen.¹⁶ Die Möglichkeit eines derartigen Zugangs scheint es aber nicht immer und für alle zu geben bzw. gegeben zu haben. In der frühen ökologischen Lyrik der Bundesrepublik etwa hat Hans Magnus Enzensberger in seinem Gedicht „Das Ende der Eulen“ (1960) die von Umwelt- und Atomkatastrophen bedrohten Tiere als „sprachlose [...] Zeugen“, als das, „was nicht spricht“ gestaltet; er macht sich mithin zu ihrem Anwalt – eine Stimme gibt er ihnen nicht.¹⁷

Artefakte über ausgestorbene Arten, so dürfte deutlich geworden sein, sind gewissermaßen notwendig narrativ, weil sie thematisieren, dass etwas, das da war, geht, gehen wird oder bereits gegangen ist. Da der Schuldige bekannt ist, stellen sich den Künstler:innen ethisch grundierte Darstellungs-Fragen. Insbesondere spitzt sich – narratologisch gesprochen – das Fokalisierungsproblem zu, weil ausgestorbene Tiere als Lebe- und Wahrnehmungswesen einerseits nur noch imaginär erreichbar sind, ästhetische Annäherungen andererseits jedoch die Gefahr bergen, die Ausgerotteten endgültig zu überschreiben.¹⁸

14 Vgl. Heise: *Nach der Natur*, S. 18.

15 Vgl. ebd., S. 73.

16 Vgl. Thom van Dooren: *Flight Ways. Life and Loss at the Edge of Extinction*. New York 2014, S. 9.

17 Zum Genre der ökologischen Lyrik vgl. Evi Zemanek/Anja Rauscher: (Natur-)Lyrik. Das ökologische Potential der Naturlyrik. Diskurse, Formationen, formsemantische Innovationen. In: *Ökologische Genres. Naturästhetik – Umweltethik – Wissenschaftspoetik*. Hrsg. von Evi Zemanek. Göttingen 2018, S. 91–118; Hans Magnus Enzensberger: Das Ende der Eulen. In: Ders.: *Die Gedichte*. Frankfurt/M. 1983, S. 109 f., hier S. 110 [zuerst in *Landessprache* 1960]. Zu Enzensbergers Gedicht vgl. Reinhard Baumgard: *Wie eine Alarmglocke dröhnend. [Über Hans Magnus Enzensberger: „Das Ende der Eulen“]*. In: *Frankfurter Anthologie. Gedichte und Interpretationen*. Bd. 23. Hrsg. von Marcel Reich-Ranicki. Frankfurt/M. 2000, S. 219–223.

18 Mikael Vogel reflektiert dieses Problem in dem seinen Gedichtband *Dodos auf der Flucht* abschließenden Essay, vgl. Mikael Vogel: *Sonagramme aus der Aussterbewelle*. In: Ders.: *Dodos auf der Flucht. Requiem für ein verlorenes Bestiarium*. Berlin 2018, S. 197–218, insbes. S. 201.

II. Stillgestellte Artenvielfalt als Sprachmusik: „franz de hamilton: konzert der vögel“

Eine bildkünstlerische Darstellung von Artenvielfalt aus der Vogelkonzert-Tradition steht im Zentrum von Jan Wagners Gedicht „franz de hamilton: konzert der vögel“. Es entstand im Rahmen des Ausstellungs- und Buchprojektes *Unter freiem Himmel*, das die Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 2017 veranstaltete.¹⁹ 53 Autor:innen unterschiedlichster Couleur und Profession waren eingeladen, in kurzen Texten je ein Landschaftsbild aus den Beständen des Museums zu beschreiben, zu kommentieren oder sprachlich zu umspielen.

Franz de Hamiltons um 1700 entstandenes Ölgemälde zeigt in einer farnefrohen Zusammenschau mehr als 60 verschiedene, zumeist eindeutig bestimmbare Räuber- und Beute-, Tag- und Nacht- sowie Land- und Wasservögel.²⁰ Sie sitzen bzw. stehen in und um einen im Vordergrund platzierten kahlen, offenbar abgestorbenen Laubbaum. Die liebliche, leicht wellige, hainartige Landschaft gewährt links und rechts jeweils einen kleinen, den Baum rahmenden Durchblick zum hellen Horizont. Die Zentralfigur ist, anders als in den bekannteren Werken des Genres, keine Eule, sondern ein auf dem Baum im oberen Drittel des Bildes sitzender Steinadler, der seine Flügel ausbreitet und unter dem rechten Fang ein Notenblatt hält. Nur einige der teilweise wie angestrahlt leuchtenden Vögel wenden dem Adler den Kopf zu; andere bilden über ihre Blickrichtungen kleine Gruppen oder stehen eher isoliert da. Auffallend wenige Vögel öffnen, wie der Adler, den Schnabel – möglicherweise hat das Konzert noch gar nicht begonnen.

Jan Wagners Gedicht reiht sich durch den Titel, der lediglich den Maler und den Namen des Referenzobjektes nennt, scheinbar besonders entschieden in die Tradition der ekphrastischen Lyrik ein.²¹ (Anders verfährt etwa Marion Poschmann mit ihren drei Elementargedichten zu Jacob Ruisdaels *Großer Baumgruppe am Wasser* aus demselben Band).²² Durch ein vorangestelltes Motto aus Aristophanes' *Die Vögel* allerdings wird ein zusätzlicher intertextueller Resonanzraum eröffnet. Die titelgebenden Vögel bilden bekanntlich den Chor in Aristophanes' 414 v. Chr. uraufgeführter Komödie über die Athener Bürger Euelpides und Peisetaios, die auf der Suche nach einem friedlicheren Ort schließlich die Neugründung des phantastischen Vogelstaats Wolkenkuckucksheim anstoßen. Wagners Motto lautet: „Wie sie piepsen, und wie alles kreischend durcheinanderrennt!“²³ Es zitiert die abschätzige Äußerung des Euelpides

19 Kirsten Voigt/Pia Müller-Tamm (Hrsg.): *Unter freiem Himmel. Landschaft sehen, lesen, hören*. Berlin, Bern 2017; das im Folgenden analysierte Gedicht von Jan Wagner: franz de hamilton: *konzert der vögel*, ebd., S. 126 und 129. Vgl. auch [https://www.kunsthalle-karlsruhe.de/jan-wagner/\(31.08.2022\)](https://www.kunsthalle-karlsruhe.de/jan-wagner/(31.08.2022)); vgl. ferner den Wiederabdruck in Jan Wagner: *franz de hamilton: konzert der vögel*. In: *Jahrbuch der Lyrik 2019*. Hrsg. von Christoph Buchwald/Mirko Bonnè. Frankfurt/M. 2019, S. 214 f. Zitate aus Wagners Gedicht werden im weiteren Verlauf im Fließtext mit Angabe des Verses nachgewiesen.

20 Vgl. die Abbildung in: Voigt/Müller-Tamm: *Unter freiem Himmel*, S. 128, sowie auf der Homepage der Staatlichen Kunstsammlung, [https://www.kunsthalle-karlsruhe.de/kunstwerke/Franz-de-Hamilton/Konzert-der-V%3B%6gel/E0BAC7194992C75A6002D9A0BD63BA8F/\(31.08.2022\)](https://www.kunsthalle-karlsruhe.de/kunstwerke/Franz-de-Hamilton/Konzert-der-V%3B%6gel/E0BAC7194992C75A6002D9A0BD63BA8F/(31.08.2022)).

21 Vgl. zu dieser Tradition Gisbert Kranz: *Das Bildgedicht*. Bd. I: *Theorie*. Lexikon. Bd. II: *Bibliographie*. Köln, Wien 1981.

22 Marion Poschmann: *Bäume der Erkenntnis*. In: *Unter freiem Himmel*. Hrsg. von Voigt/Müller-Tamm, S. 102–105.

23 In anderer Übersetzung: „Wie sie piepsen, und wie sie um die Wette kreischend herumlaufen“; Aristophanes: *Die Vögel*. Aus dem Griechischen übersetzt und hrsg. von Niklas Holzberg. Stuttgart 2013, S. 20.

über den sich formierenden Vogelchor. Die bunte Gemeinschaft dieses Chors – Rebhuhn, Haselhuhn, Ente, Barber, Sperling, Eule, Eichelhäher, Turteltaube, Haubenlerche, Sumpfrohrsänger, Steinschmätzer, Taube, Geier, Habicht, Ringeltaube, Kuckuck, Rotschenkel, Rotkopfwürger, Purpurhuhn, Turmfalke, Blauschnabelsteiβfuß, Ammer, Lämmergeier und Specht – hatte die beiden Protagonisten unmittelbar zuvor in einem beeindruckenden, allerdings unsystematischen Katalog avifaunischer Artenvielfalt identifiziert, der mit Sumpfrohrsänger, Steinschmätzer und Rotkopfwürger auch einige wenig geläufige Spezies enthält. Wie sich die Schar tatsächlich aufführt, wissen wir nicht; wir wissen nur, dass ihr Verhalten Euelpides befremdlich erscheint und er ihre offenbar wenig artikulierten, möglicherweise affektgeladenen Äußerungen als teilweise zu leise (piepsend) und teilweise zu laut (kreischend) empfindet. Als eines jedenfalls erscheint ihm das Gehörte sicher nicht: als Musik.

Wagner beginnt sein Gedicht also mit einer angedeuteten intermedialen Montage, indem er einer Stimme aus der antiken Komödie schalkhaft die maliziöse Erstkommentierung eines Vogelkonzert-Gemäldes überlässt. Zugleich literarisiert und potenziert das Aristophanes-Motto die dem Gemäldesujet innewohnende Spannung und warnt die auf die lyrische Kommentierung eines gemalten Konzerts wartenden Rezipient:innen durchaus schalkhaft vor (tierlichen?) Misstönen.

Das Gedicht selbst besteht aus acht Strophen à vier beinahe durchgängig über einen unreinen Kreuzreim miteinander verknüpften Versen. Die für Wagner typische präzise Spracharbeit mit Assonanzen und Konsonanzen macht auch aus diesem Text ein feingewebtes Sprachkunstwerk.²⁴ Syntaktisch ist der Text in vier zumeist genau zwei Strophen umfassende Hypotaxen gegliedert. Zwei große Sinnabschnitte können unterschieden werden: Im ersten Teil (Strophe I-IV) wird in einer imaginierten Schöpfungsszene mit katalogartigen Verfahren ein artenreiches Vogelbild aufgebaut, das im zweiten Teil (Strophe V-VIII) zwar durchaus weiter angereichert, vor allem aber (sprach-)reflexiv und narrativ durchkreuzt wird.

Das Gedicht beginnt nicht, wie man aufgrund des Titels erwarten könnte, im Sinne einer klassischen Ekphrasis mit der Beschreibung des Hamilton-Gemäldes. Vielmehr werden ‚wir‘ in einer direkten Leser:innenansprache in der ersten Person Plural zur Generierung eines eigenen, inneren Bildes aufgefordert: „stellt euch vor“ (V. 1). Es geht um die Imagination dessen, was in ähnlicher Weise durchaus auch bei Hamilton zu sehen ist, nämlich um eine quasi internationale Vogelvollversammlung – eine Zusammenkunft „sämtliche[r] vögel / der welt“ (V.1 f.) – „in einem baum“ (V. 2). Das betont künstliche und gewichtige Arrangement – „sämtliche“ Vögel der ganzen „welt“ in einem einzigen Baum – wirkt wie eine klassische Schöpfungsszene, erinnert an eine „Konferenz der Vögel“, abgehalten auf einem mystischen Weltenbaum oder Baum des Lebens.²⁵

Schnell wird die Szenerie katalogartig mit Vertretern aus dem Vogelreich bestückt. Die Auflistungen folgen einem durchgängigen Muster: Die Vögel tauchen bald als Art-,

24 Zu Wagners Spracharbeit vgl. die luzide exemplarische Lektüre von Rüdiger Zymner: Beobachtungen der Stille. Jan Wagners ‚Nature morte‘. In: *Gedichte von Jan Wagner. Interpretationen*. Hrsg. von Christoph Jürgensen/Sonja Klimek. Münster 2017, S. 15–29, zu den Reimen insbes. S. 18 f.

25 In seiner *Konferenz der Vögel* ruft der persische Dichter Fariduddin Attar (1136–1220) tausende von Vögeln zusammen; Bäume spielen in vielen Religionen als Schöpfungssymbol eine wichtige Rolle, im Christentum steht der Baum des Lebens in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Baum der Erkenntnis (vgl. Gen 2, 9).

bald als Familienname auf. Sie werden in lockerem Wechsel in schlicht verkoppelten Paarungen – „meise und dompfaff“ (V. 3) –, in reinen Parataxen – „wacholderdrosseln, amseln“ (V. 4) – oder als Einzelgestalten aufgerufen. Nur in letzterem Fall erhalten die Vögel ausschmückende, metonymische, metaphorische oder vergleichende Zusätze, die sich durchweg auf ihr äußeres Erscheinungsbild beziehen (so besingt die erste Strophe etwa metonymisch „das leuchtende segel / des schwans“, V. 3 f.). Vogelpaare, schmucklos gelistete Arten und einzelne Prachtexemplare summieren sich im Gedicht auf insgesamt 45 Vogelnamen. Sowohl die Auswahl der Vögel als auch ihre Anordnung haben zum Gemälde Hamiltons lediglich einen lockeren Bezug: Viele der im Bild zu sehenden Arten erhalten im Gedicht keinen Auftritt; umgekehrt gilt dasselbe.²⁶ Am Schluss entfernt sich der Text schließlich ganz von dem Gemälde.

Aber kehren wir zurück zum Gedichtanfang. Die zweite Strophe betont in zwei anaphorisch parallel gesetzten konjunktivischen Vergleichen noch einmal eindringlich das Außergewöhnliche der Vorstellung und treibt sie ins Göttlich-Wunderbare: „als zögen sich meere und seen zurück / und konzentrierten sich in einer pfütze; / als tanzte alles licht als gleißender fleck / auf einer nadelspitze.“ (V. 5–8) Wo sich der Mensch qua Phantasie zum *second maker* aufschwingt, wird der Ton feierlich wie in einem biblischen Gleichnis. Sanft ironisiert wird dies durch den unreinen Reim, der Pfütze und Spitze verbindet, ein spielerisch-witziger Zug, der das Gedicht auszeichnet.

In den Strophen drei und vier nimmt die avifaunische Artenvielfalt mächtig zu. Allein die dritte Strophe führt in sorgfältig binnengereimten Paaren und Reihungen sowie in farbig ausgemalten Einzeltieren insgesamt 11 Spezies oder Gattungen auf: „sitlich und zaunkönig, fett wie bourbonen / die turteltauben, stieglietz [sic], kiebitz, ammer / und kleiber, die stare mit ihren purpurnen / ordenstrachten, eichelhäher, emu“ (V. 9–12). Die eigentlich schlanken, hübschen Turteltauben erscheinen anthropomorphisiert „fett wie bourbonen“ (V. 9 f.) und auch die im Prachtkleid tatsächlich oft violett funkelnden Stare treten auf mit „purpurnen ordenstrachten“ (V. 11 f.). Die damit angedeutete mögliche allegorische Funktion von literarischen Text-Vögeln,²⁷ mit denen klassischerweise im Rahmen einer politischen Zoologie etwa eine Adels- und Kleruskritik formuliert wurde, unterstreicht hier die Künstlichkeit des Naturraums. In diesem Sinne ist dann auch ein Blässhuhn „mit weiß gesegnet“ (V. 13) – gemeint ist das markante weiße Stirnschild der Art – und ihm wird, kaum zufällig, der als Christussymbol bekannte Pelikan zur Seite gestellt. Die angedeutete Allegorisierung und Sakralisierung der Vögel wird ergänzt um eine Verzauberung im Sinne von *Alice in Wonderland*, wenn eine Ente im Spiegelbild des Wassers „durch sich selbst hindurchtaucht“ (V. 14). Nach der Einberufung derjenigen, die an wechselnder Position ein kehliges „r“ im Namen haben – „reiherr / und trappe, sperber, kormoran,“ (V. 14 f.) – kulminiert die betont künstlich-künstlerische, kulturgeschichtlich gesättigte Versammlung der Vögel schließlich im Auftritt des üblicherweise flammend roten, hier

26 So zeigt Hamilton etwa Gänsesäger, Rostgans, Rohrdommel, Raubwürger, Rotkopfwürger, Blauracke, Zwergohreule, Fasan und Pfau, ohne dass bei Wagner von ihnen die Rede wäre; umgekehrt lassen sich etwa Wagners Star, Blässhuhn, Auerhähne, Ziegenmelker und der Uhu auf dem Gemälde nicht finden.

27 Zu den Literary Animal Studies vgl. Roland Borgards: *Tiere und Literatur*. In: *Tiere. Ein kulturwissenschaftliches Handbuch*. Hrsg. von Dems. Stuttgart 2015, S. 225–244; Roland Borgards: Nach der Wendung. Zum Stand der Cultural and Literary Animal Studies (CLAS). In: *Tierstudien* 16/2019, S. 117–125.

daher „lodernde[n] ara[s]“ (V. 16). Durch die Vokale wird dies zu einem regelrechten Entzückensruf gesteigert (vom emphatischen ‚o‘ zum ekstatischen ‚a-a‘).

Auch auf der semantischen Ebene erhält die bislang ausschließlich an den Sehsinn appellierende Evokation der Vogelvollversammlung nun unvermittelt eine zusätzliche akustische Dimension, denn der Ara erscheint, wie es heißt, „mitten in all dem lärm“ (V. 16). Unter impliziter Bezugnahme auf das vorangestellte Aristophanes-Motto einerseits und auf die nichterklingende Kakophonie eines jeden gemalten Vogelkonzertes andererseits wird – ziemlich genau in der Mitte des Gedichts – die (tatsächlich ja, wie angedeutet, lautlich sehr genau komponierte) Namens-Fülle der Vögel nachträglich zum lärmenden Spektakel umgedeutet. Es handelt sich um eine sensualistische Volte, die an die sinnliche Beschränktheit vorgestellter (Sprach-)Bild-Arrangements erinnert und damit zugleich zum (sprach-)reflexiven Teil des Gedichtes überleitet.

Der zweite Sinnabschnitt unterbricht die Imagination zunächst und setzt neu, diskursiv mit einer Reflexion ein. Gleichmaßen selbstkritisch wie emphatisch nimmt der Sprecher die Differenz von Menschensprache und Vogelgesang in den Blick: „wie armselig unsere eigene sprache / verglichen mit jener der vögel klingt –“ (V. 17 f.). Wie selbstverständlich davon ausgehend, dass es sich um eine Sprache handle, wird der Vogelgesang gegenüber der Menschensprache durch seine Klangqualität, d.h. durch seine Nähe zur Musik privilegiert.²⁸ In diesem Sinne scheint der implizite Autor noch einmal auf die vorangehenden Verse zurückzublicken und zu dem Ergebnis zu kommen, dass seine sprachlich evozierte Vogelversammlung gegenüber den Gesangkünsten von Vögeln klanglich defizitär ist, ja sein muss. Angesichts dieser Einsicht in die Beschränktheit der eigenen Mittel verstummt er nun jedoch keineswegs; vielmehr nimmt er die Katalogisierung der Vögel umso beschwörender und geradezu manisch wieder auf. Die abwesende Vogel-Sprachmusik wird in Parenthese mit einer neuen Liste möglicher Vogelsänger belegt: „– / heckenbraunelle, grasmücke und lerche, / wiedehopfe, auerhähne, fink –,“ (V. 18–20). Die lustvoll in den Sprachraum ausgebreitete Vielfalt wirkt dabei zugleich wie eine Kontrafaktur, denn die Liste zeugt nicht zuletzt von der klangsuggestiven Kraft der von Menschen ersonnenen Vogelnamen; aus der scheinbar statistisch-toten Parataxe der Vogelnamen steigt eine malende Sprachmusik auf.²⁹

Der Satz überlebt diese Parenthese gleichwohl nicht und unterbricht sich selbst. Dabei wendet er sich von der akustischen Sprachreflexion zur auditiven Weltwahrnehmung. Ungeachtet des zuvor behaupteten Lärms, ungeachtet auch des Hohelieds auf die klingende Vogelsprache und der präsentierten phonetischen Variabilität von Vogelnamen konstatiert die sechste Strophe nun überraschend ein Anwachsen von Stille. Damit wird den Ebenen der Imagination (von Vögeln) und Reflexion (von Menschen- versus Vogelsprache) eine neue Ebene der sinnlichen Rezeption zur Seite gestellt. Still ist es offenbar, weil die evozierten Wort-Vögel ebenso wenig wie Hamiltons

28 Zur Sprachlichkeit bzw. Musikalität von Vogelgesang vgl. diverse Beiträge in Tanja van Hoorn (Hrsg.): *Avifauna aesthetica. Vogelkunden, Vogelkünste*. Göttingen 2021.

29 Vgl. zur Poetik und Poetizität der linné'schen Taxonomie Marion Poschmann: *Kunst der Unterscheidung. Poetische Taxonomie*. In: Dies.: *Mondbetrachtung in mondloser Nacht. Über Dichtung*. Berlin 2016, S. 112–132; vgl. auch Isabel Kranz: *Zur Poetik der Pflanzennamen in der Botanik*. Carl von Linné. In: *Poetica* 50/2019, S. 96–118 sowie das *literatur für leser:innen*-Themenheft *Poetische Taxonomien* 44/2021, H. 1 [erschienen 2023].

gemalte Wesen aus dem Reich der Lüfte zwitschern, sie vielmehr notwendig zum Schweigen bzw. zum Gesprochen-Werden verdammt sind.³⁰ Das Horchen auf die stummen text-bildlichen Vögel erweitert beim Sprecher allerdings auf unwahrscheinliche Weise den Hörsinn, so dass die jenseits der menschlichen Wahrnehmungsfähigkeit liegenden Grundgeräusche des Lebens, Laute des Vegetabilen und Physiologischen, für ihn spürbar werden: „während die stille wächst: man hört die saat / im ackerboden bersten, in den kirschen / die süße sich ballen, hört / das blut durch seine eigenen adern rauschen.“ (V. 21–24)

In den stillgestellten Moment dieser auditiven Hypersensorik platziert das Gedicht wie eine Fermate eine letzte, mehr als eine Strophe umfassende, besonders umfangreiche und wie zuvor in klassifikatorischer Hinsicht auffallend ungeordnete Vogelliste: „elstern, strauße, ziegenmelker, kuckuck, / der adler mit der orgel seiner flügel, kränich und käuzchen, rebuhn, kaka- / du, falke, mäusebussard, eisvogel, // störche, sperlinge und nachtigallen“ (V. 25–29). In dieser parataktischen Artenvielfaltspause taucht nun also auch der bei Hamilton so zentrale Adler auf und ist durch seine mit Orgelpfeifen verglichenen Armschwingen hervorgehoben. Wichtiger aber scheint doch die Nachtigall, die die Liste schließen darf: Sie ist in der europäischen Literatur seit Jahrhunderten der Dichtervogel schlechthin, ist Inbegriff der ästhetischen Vogelfaszination des Menschen.³¹

Dieser verbal heraufbeschworene schöne Schein allerdings wird in den drei Schlussversen brutal kassiert. Präsentiert wird eine von anderen Wesen (Uhu und Menschen) und anderen Praktiken (Aberglauben und Ideologie) geprägte Parallelszene: Zur Vogelversammlung erscheinen nämlich alle Vögel – „nur der uhu nicht, den ein paar leute, / die üblichen stolche an die scheune nageln / wie irgendwelche thesen, ein pamphlet“ (S. 30–32).

Die parataktische Imagination wird zugunsten der Narration einer unerhörten Begebenheit aus der Geschichte der vermeintlich herausragenden kulturschaffenden Spezies *homo sapiens* unterbrochen. In diesem Ereignis agieren Menschen an einem Uhu etwas aus. Das *Handbuch des deutschen Aberglaubens* hält die traditionell beinahe durchweg negativen volkstümlichen Vorstellungen von Eulen fest: Ihre in der Nacht zu hörenden Rufe galten als unheimlich und Unglück bringend, die Vögel waren verschrien als Todesboten und galten als unreine Tiere. Tatsächlich wurden noch im 20. Jahrhundert lebende Eulen mit ausgebreiteten Flügeln an Scheunentore genagelt, weil man glaubte, dass dies das Gehöft vor Blitzschlag, Feuer o.ä. schützen könne.³² Betont unspektakulär blickt das Gedicht in diesen finster-abergläubischen Raum, gibt

30 Dass dies zu daran anschließenden erzählerischen Spielereien einlädt, hat Brigitte Kronauer in der Eröffnungsszene ihres letzten Romans: *Das Schöne, Schöne, Schwankende* (2019) verdeutlicht: Die Vögel naturkundlicher Abbildung aus einem Ornitholog:innenhaushalt glotzen zunächst nur anklagend stumm und gewinnen dann dämonische Macht.

31 Zur Literatur-, Kultur- und Naturgeschichte der Nachtigall vgl. Michael Eggers: ‚Ein eigentlich menschliches Ausdrucksmittel‘. Der Gesang der Nachtigall in Literatur und Naturgeschichte. In: *Phono-Graphien. Akustische Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur von 1800 bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Marcel Krings. Würzburg 2011, S. 295–316. Zur poetologischen Wendung des Nachtigallengesangs vgl. Tanja van Hoorn: Brockes' Ornithopoetik. In: *Brockes-Lektüren. Ästhetik – Religion – Politik*. Hrsg. von Mark-Georg Dehmann/Friederike Felicitas Günther. Bern [u.a.] 2020, S. 167–183.

32 Vgl. „Eule“. In: *Handbuch des deutschen Aberglaubens*. Bd. 2. Hrsg. von Hans Bechtold-Stäubli unter Mitwirkung von Eduard Hoffmann-Kreyer. Berlin, New York 1986, Sp. 1073–1079, hier Sp. 1074.

sich bezüglich der Täter auffällig ungenau („ein paar leute“ [V. 30]) und schnodderig („die üblichen stolche“ [V. 31]). Zur fehlenden Empathie gesellen sich Desinteresse und Gleichgültigkeit, wenn das mörderische Eule-Annageln mit einem Thesenanschlag verglichen und so an Luther erinnert wird, der Inhalt der Thesen aber – die Rede ist von „irgendwelche[n]“ (V. 32) Thesen – keinerlei Rolle zu spielen scheint. Nach der emphatischen Imagination und der teilweise ernüchternden Reflexion folgt, so scheint es, die Rache in der Narration. Der Sprecher ist zum Zyniker geworden.

Aber das ist nicht das Ende des Gedichts. Mit besonderem Akzent wird der an das Scheunentor genagelte Uhu vielmehr im Nachsatz als Streit- oder Schmähschrift bezeichnet: „ein pamphlet“ (V. 32). Auf einer Metaebene wird die abergläubische Praktik so als die schwarze Rückseite der vorherigen Sakralisierung der Vögel gelesen. Die klangsprachlich unterlegenen Menschen missbrauchen mit dem Uhu gerade den Vogel der Weisheit zur zeichenhaften Kommunikation mit einem vermeintlichen Wettergott. Die genagelte Tier-„Schrift“ legt damit Zeugnis ab gleichermaßen von der Unaufgeklärtheit wie der Unmenschlichkeit des Menschen; mit dieser Polemik verschmäht der Mensch letztlich sich selbst.

In seinem Hamilton-Gedicht, so sei abschließend resümiert, präsentiert Wagner schöne Mannigfaltigkeit als ein von ‚uns‘ imaginiertes Tableau. Es ist ironisch organisiert um die Vorstellung des Menschen als *second maker* und ‚Krone der Schöpfung‘. Vögel werden über die ihnen vom Menschen gegebenen Namen, Attribute und Zuschreibungen aufgerufen. Sichtbar wird so weniger die natürliche Artenvielfalt selbst als der menschliche Zugriff auf diese. Das Gedicht unterstreicht dies durch den ekphrastischen, betont artifiziellen Kontext und die Präsentation einer interaktionslosen, statisch-statistischen Zusammenkunft von Vögeln als Vogelnamen. Im abschließenden, dynamisierten Gegenbild des soeben festgenagelt werdenden Uhus wird eine derartige anthropozentrische Naturordnung durch ihre schmachvolle Kehrseite eindrücklich hinterfragt. Der bewunderten Vogel-Vielfalt wird so die menschliche Einfalt gegenübergestellt: Sie nagelt fest, was sie nicht begreift.³³ Hinsichtlich der Darstellung von Artenvielfalt zeigt das Gedicht, wie die Idee einer reinen, hierarchielosen Parataxe der Arten durch Ideologisierung infrage gestellt wird. Das Gedicht selbst hingegen möchte wohl vor allem eines sein: ein sprachmusikalisches Pamphlet wider die menschliche Dummheit.

III. Das Gedicht als Legendenbildung: „das verschwinden des riesenalks“

In Jan Wagners 2007 erschienenem Gedichtband *Achtzehn Pasteten* findet sich im vierten Zyklus, der auch mehrere Tiertexte enthält, das Gedicht „das verschwinden des riesenalks“.³⁴ Es handelt sich um ein lyrisches Porträt der in der Mitte des

33 Möglich, dass Wagner hier zudem Goethes Bearbeitung von Aristophanes Komödie anspielt, in der die neue Figur eines „Schuhu“ auftritt: Er ist Literaturkritiker und hat bei den Schriftstellern Hoffegut und Treufreund, wie Euelpides und Peisetairois bei Goethe heißen, einen schweren Stand. Den Kritiker ans Tor zu nageln, wäre da natürlich die einfachste Lösung... Johann Wolfgang Goethe: *Die Vögel. Nach dem Aristophanes*. Leipzig 1787.

34 Jan Wagner: das verschwinden des riesenalks. In: Ders.: *Achtzehn Pasteten. Gedichte*. Berlin 2007, S. 67 f.

19. Jahrhunderts ausgerotteten Spezies der Riesenalke (*Alca impennis*). In Anknüpfung an Vorläufer von Hans Magnus Enzensberger oder Michael Krüger partizipiert es an dem in den letzten Jahren boomenden Interesse der Lyrik am Schicksal bedrohter oder ausgestorbener Tierarten.³⁵ Die zu erwartende Auslöschungsgeschichte kündigt Wagner im Gedichttitel in abgeschwächter Form als Geschichte eines – möglicherweise freiwilligen, vielleicht auch nicht endgültigen – Verschwindens an.

Im Gegensatz zu „franz de hamilton: *konzert der vögel*“ kommt das Gedicht ganz schlicht, ohne intermediale Rahmung und ohne Motto daher. Es besteht aus 21 doppelversigen Kurzstrophen. Relativ deutlich lassen sich vier Sinnabschnitte unterscheiden, wobei diese meist mitten in einem Vers beginnen. Nach der Beschreibung des Riesenalks (Strophen I-V) folgt die Geschichte seiner Ausrottung (V-XV), die, nach einem kurzen Einschub, der das Vakuum eines Riesenalk-losen Nordatlantiks skizziert (XV-XVII), durch eine Anekdote über die letzte Alk-Sichtung abgeschlossen wird (XVII-XXI).

Das in Paaren zumeist unrein gereimte Gedicht, dessen Verse zwischen acht und zwölf Silben umfassen, ist von einem balladenhaft erzählenden, jambischen Grundrhythmus bestimmt, der gelegentlich gezielt durchbrochen wird. Der Gedichteingang hält wie in einem Epitaph fest: „nicht mehr als einen namen hinterließ er“ (V. 1). Konstatiert ist damit zunächst einmal das Faktum des Todes selbst sowie die mehr als übersichtliche Hinterlassenschaft in Form allein eines Namens. Gesetzt ist so zugleich ein melancholisch-trauernder Ton. Für den, der mit der Geschichte des Riesenalks vertraut ist, wirkt die Eingangsbehauptung gleichwohl verwunderlich, denn die Ausrottung des Tiers wurde in der Endphase nicht zuletzt durch die Jagd nach den noch heute zu besichtigenden Museumsexemplaren beschleunigt. Und um welchen Namen geht es überhaupt? Angespielt ist, wie im zweiten Vers deutlich wird, nicht auf die – nur im Titel genannte – heute geläufige Bezeichnung „riesenalk“, sondern darauf, dass diese Vögel tatsächlich die ersten waren, die Pinguin oder „pen gwyn“ (V. 2) hießen.³⁶ Diesen Namen aber haben sie in der Tat hinterlassen, indem sie ihn den ebenfalls flugunfähigen Bewohnern der Antarktis, die wir heute Pinguine nennen, gewissermaßen ‚vererbten‘.

Die Frage des Namens wirft das Gedicht nicht nur hinsichtlich des Erbes, sondern auch hinsichtlich der Etymologie auf; Wagner situiert die Herkunft des Begriffes – „pen gwyn, der weißkopf, wie ihn die waliser // nannten“ (V. 2 f.) – im Walisischen und folgt damit wie in weiteren Aspekten Errol Fuller.³⁷ Kaum zufällig löst schon die Namensfrage eine erste metrische Irritation aus: Der Bericht wird zwar schlicht auf-taktig-alternierend durchdekliniert, durch den Versumbruch aber akzentuiert trochäisch beendet, so dass im exponiert am Versanfang stehenden Verb „nannten“ (V. 3) die

35 Vgl. Hans Magnus Enzensberger: „Das Ende der Eulen“ sowie „Ich, der Präsident und die Biber“, beides in: Ders.: *Die Gedichte*. Frankfurt/M. 1983, S. 109 f. [zuerst in *Landessprache* 1960]; vgl. auch Michael Krüger: *Die Dronte. Gedichte*. München, Wien 1985.

36 Vgl. „Pinguin“. In: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. Erarbeitet im Zentralinstitut für Sprachwissenschaft, Berlin, unter der Leitung von Wolfgang Pfeifer. München 1995, S. 1011.

37 Errol Fuller: *Extinct Birds*. Oxford 2000, S. 156–163, hier S. 161; zur Frage der Namensherkunft äußert Fuller sich weniger eindeutig in: *The Great Auk*. New York 1999, S. 398. Dass es sich um eine keltische Sprache handle, wird immer wieder im Zusammenhang der Aussterbegeschichte des Riesenalks erzählt, so auch im Klassiker von Igor Akimuschkin: *Vom Aussterben bedroht? Tiertragödien, vom Menschen ausgelöst*. Leipzig ³1972, S. 10.

Benennung als Problem, als eine Pause erscheint, in der sich ein gedanklicher Hallraum öffnet. Nachsinnen soll man vermutlich weniger der Tatsache, dass Zeichen und Bezeichnetes beim „*pen gwyn*“ nicht ganz zusammenpassen, indem, wie auch das Gedicht im Folgenden ausführt, von einem rein weißen Kopf beim Riesenalk nicht die Rede sein kann. Entscheidend dürfte vielmehr das Präteritum sein, das das Ende der Art und den Verlust des Namens markiert. In diesem letzteren Sinne hat Farley Mowat in seinem Buch über den *Untergang der Arche Noah* festgehalten, dass man dem ehemals so überaus variantenreich titulierten Riesenalk „bevor das 19. Jahrhundert zu Ende ging [...] alle seine ursprünglichen Namen genommen“ hatte.³⁸ Kaum zufällig erhalten die Ausgestorbenen in Wagners Gedicht nur am Übergang zum zweiten, die Auslöschungsgeschichte erzählenden Teil überhaupt noch einmal einen Namen. Es ist einer, der, in Anlehnung an alte Reiseberichte, zynisch auf ihre Nutzung als Nahrung abzielt: Die Riesenalke waren schlicht „die gans // der meere“ (V. 10 f.).³⁹ Anschließend ist von diesen Vögeln nur noch in der dritten Person Plural („sie“ V. 13, 17, 25), zuletzt lediglich in der dritten Person Singular (vgl. V. 34) die Rede.

Bei der Beschreibung des Vogels arbeitet Wagner mit Strategien des Anthropomorphisierens – sein schwarzes Rückengefieder erscheint als „frack“ (V. 4) – und Wertungen: Die chice ‚Kleidung‘ trägt der Vogel „auf der erde“ (V. 6) „mit der würde / des narren“ (V. 5 f.).⁴⁰ Würdevoll erscheinen sie also schon, die großen Alke, aber in der seltsamen, etwas lächerlichen und tragikomischen Weise der Narren: aus unterschiedlichen Informationen über die sich an Land eher ungeschickt bewegenden, gleichwohl stolz und groß dastehenden Vögel amalgamiert Wagner sein Bild des Riesenalks.⁴¹ Dass die hervorragenden Schwimmer ihre „plumpen formen“ (V. 8) unter Wasser mit großer „eleganz“ (V. 9) zu manövrieren wussten, wird dabei nicht verschwiegen.

Im zweiten Teil des Gedichts, der den brutalen Vernichtungszug der Menschen erzählt, nimmt Wagner neben den Grausamkeiten vor allem die Irritationen und Interpretationen der Aggressoren in den Blick. Angesichts der die Brutfelsen stürmenden Menschen, die die großen und fetten Riesenalke zu „tausende[n]“ (V. 11) abschlachten, um sie zu essen oder zu verkaufen, verharren die Vögel schlicht „dicht an dicht“ (V. 14) beieinander: Sie verlassen ihre Nester also nicht, sondern zeigen das von Darwin beschriebene fehlende Fluchtverhalten von Wildtieren ohne natürliche Feinde. Den „crews“ (V. 12) kam das vermutlich etwas sonderbar vor, so, als würden sie „mit stumpfen mienen“ (V.15) „das eigene sterben [...] betrachten“ (V. 16.). Der angedeutete Versuch, sich in die Riesenalke hineinzusetzen, ist ein ratloser Anthropomorphismus und zugleich eine nützliche Ideologiebildung: Die Einschätzung der Tiere als gleichgültige Wesen ohne Schmerzempfinden und ohne Todesangst hat den Vorteil, mögliche moralische Skrupel im Keim zu ersticken. Tatsächlich wurden die Riesenalke lebendig an Bord in Verschlügen gehältert, damit man für eine gewisse

³⁸ Farley Mowat: *Der Untergang der Arche Noah. Vom Leiden der Tiere unter den Menschen*. Reinbek bei Hamburg 1987, S. 20 f.

³⁹ Vgl. ebd., S. 27, 30, 32.

⁴⁰ Dass das Erscheinungsbild des Riesenalks an heute noch lebende Vertreter der Gattung, die Tordalke, erinnert, wird angedeutet, wenn es heißt, er verhalte sich „wie seine enkel“ (V. 5).

⁴¹ Vgl. etwa die Beschreibungen bei Alfred Edmund Brehm: *Das Leben der Vögel*. Glogau 1861, S. 698; Mowat: *Der Untergang der Arche Noah*, S. 20; Akimuschkin: *Vom Aussterben bedroht?*, S. 12; Fuller: *Great Auk*, passim.

Zeit bequem über frische Nahrung verfügte.⁴² Mit den Vögeln verfahren die Menschen auch in Wagners Version der Auslöschungsgeschichte überaus grausam: Man tötete sie zu Tausenden „mit prügeln“ (V. 12) oder scheuchte sie „auf die schiffe / und trieb durch ihre füße eisenstiffe // ins deck hinein“ (V. 17–19). Indem das Gedicht die Praxis des Annagelns gar nicht erläutert, sondern nur lapidar mitteilt, wirkt sie besonders schockierend. *En passant* wird so ein Blick in die Selbstverständlichkeiten menschlicher ‚Entdeckungs-‘ und ‚Fortschritts-‘-Geschichte gewährt. Die Abgestumpftheit der Riesenalke, von der wenige Verse zuvor die Rede war, scheint angesichts dieser Gewaltorgien nachvollziehbar, ja: menschlich.

Das Gedicht nimmt nun die Perspektive eines nächtlichen Wachpostens ein – was passiert nach der Tat? Als Angenagelte wurden die Alke zu Dämonen. Stundenlang muss der Matrose „die silhouetten // die stumm vor dunkelblauem himmel standen“ (V. 20 f.) anschauen. Zusammen mit dem „ächzen in den wanten“ (V. 22) und der „kälte, die vom wasser in die knochen / stieg“ (V. 23 f.) steigert sich dies zu einem wahren Horrortrip. Einleuchtend, dass man diese Geistervögel prüfen musste, etwa, indem „man sie an land / als hexen auf die scheiterhaufen band“ (V. 25 f.).⁴³ Das Gedicht besiegelt die Konsequenz der Riesenalken- als Hexen-Verbrennung hier mit einem reinen Paarreim und in einem geradezu moritatenhaften Ton.

Im dritten Teil hat man alle Riesenalke umgebracht. Wir befinden uns in der Gegenwart, das Tempus ist im Unterschied zum bisherigen epischen Präteritum nun das Präsens. Die Äußeren Hebriden liegen „entleert“ da, „verloren zwischen allen breiten- // und längengraden, füllen die faröer / mit wind die lücken auf, trotzen mit rauher // gestalt der stille, steinern, gischtbenetzt.“ (V. 30–33) Von keiner Menschenseele, von keinem Tier ist mehr die Rede – *tabula rasa*, alles tot. Nur geologische und meteorologische Kräfte scheinen noch aktiv, ansonsten herrscht „stille“ (V. 33). Dass die Riesenalke gerufen, gekrächt oder in Todesangst geschrien hätten, davon war, das fällt erst jetzt auf, im Gedicht niemals die Rede. Auch andere Vögel, etwa Lummern und Möwen, schwirren oder tönten nicht durchs Bild. Die mordenden Menschen schließlich müssen selbst einigen Lärm gemacht haben – aber nur „das ächzen in den wanten“, die wohl vertretungshaft aufstöhnen, wurde erwähnt. Die Auslöschung der Riesenalke nimmt in einer ohrenbetäubenden Stille Gestalt an.

Das Gedicht endet mit einer retrospektiven, im epischen Präsens erzählten Anekdote aus dem „jahre achtzehnhundertvierundvierzig“ (V. 35).⁴⁴ Stichwortartig wird zunächst eine Szene geschaffen: „schwere see, der ausguck friert sich // fast tot in einem nagelhartem frost“ (V. 36 f.). Wieder ist es die Perspektive des einfachen Matrosen, der Wache zu halten hat, wieder ist die Situation insbesondere durch die eisigen Temperaturen

⁴² Vgl. Fuller: *The Great Auk*, S. 64; vgl. auch den Hinweis auf <https://freunde-zsm.de/2022/06/riesenalk-pinguinus-impennis/> (18.09.2022).

⁴³ Auch davon berichtet Fuller: *The Great Auk*, S. 56; Fuller: *Extinct Birds*, S. 163. James Hamilton-Paterson: *Seestücke. Das Meer und seine Ufer*. Übersetzt von Hans-Ulrich Möhring. Stuttgart ³1995, S. 262, erzählt, dass „1834 in Irland“ ein Riesenalk „als Hexe“ verbrannt worden sei.

⁴⁴ Annette Simonis hat auf die wichtige Funktion narrativer und anekdotenhafter Einlagen für die Wirkung von Texten hingewiesen, die ausgestorbene Arten ästhetisch imaginieren; vgl. Annette Simonis: *Das Kaleidoskop der Tiere. Zur Wiederkehr des Bestiariums in Moderne und Gegenwart*. Bielefeld 2017, S. 97.

unerträglich.⁴⁵ Da sieht er, wie „sich vom nahen kliff ein schatten löst, // von Kindesgröße, schwankend“ (V. 38 f.). Wie eine Halluzination an der Grenze zum Tod nimmt noch einmal ein Alk Gestalt an, Kindesgestalt. Für diesen Abgang des letzten Riesenalks setzt Wagner noch einmal und besonders effektiv auf metrische Unregelmäßigkeit: Durch das einzige morphologische Enjambement des Gedichts zusätzlich markiert, wird der Sprung des Vogels ins Meer zu einem geradezu hörbaren Platscher: Mit einem zischenden „schig“ taucht der letzte Riesenalk „seltsam tolpat- / schig in die abendbrandung“ (V. 39 f.) ab. Der Tollpatsch, der Narr, geht, das Spiel ist aus. Und er „verschwindet“ (V. 41), wie Jan Wagner mit einem abschließenden Quartett von Vergleichen unterstreicht „– wie das späte licht, / ein traum, ein fernes echo, ein gerücht“ (V. 41 f.). Indem Wagners letzter Alk sich als niedlicher, stolpernder Tölpel wie mit einer ‚Arschbombe‘ verabschiedet, wird die Erzählung in der Schlusswendung vorsichtig entschwert, im angedeuteten rosaroten Abendlicht könnte auch sehr gut der Schriftzug „The End“ aufleuchten.⁴⁶ Die Narration von der Auslöschung der Riesenalke endet offen in der ästhetischen Imagination eines Verschwindens. Es handelt sich um eine Mischung aus Gewaltphantasie, Schauerromanze und Märchen. Eine Elegie ist es eher nicht.

IV Schluss

Jan Wagners Gedichte „franz de hamilton: *konzert der vögel*“ und „das verschwinden des riesenalks“ präsentieren Artenvielfalt und erzählen vom Artensterben. Beide Gedichte stellen betont anthropozentrisch sprachliche und reale Zugriffe auf Natur sowie die Rolle positiver wie negativer Imaginationen ins Zentrum. Dabei wird, durchaus im Sinne einer ökologischen Naturlyrik,⁴⁷ mit der Darstellung der anthropogenen Vernichtung tierlichen Lebens auf eine Ethik der Verantwortlichkeit des Menschen gegenüber der Natur gezielt. „franz de hamilton: *konzert der vögel*“ präsentiert gemalte, erzählte, vorgestellte und gelistete Artenvielfalt, die nicht ‚Natur‘ zu sein vorgibt, sondern, wie gerade auch das dynamisierte Schlussbild des gekreuzigten Uhus markiert, auf mehr als fragwürdige Kulturpraktiken des Menschen im Umgang mit Natur verweist. Auch die Geschichte vom „verschwinden des riesenalks“ ist im Kern eine kritische Bild-Geschichte; erzählt wird die Gewaltgeschichte der Benennungen, Zuschreibungen, Dämonisierungen und Legendenbildungen rund um eine Vogelart, deren reges ästhetisches Nachleben das Gedicht mit einem neuartigen Schlussbild der Nichtverfügbarkeit bereichert. Dass und wie das Kulturwesen Mensch an und in der Begegnung mit der Natur fortwährend scheitert, stellen beide Gedichte eindrücklich dar. Dass sie keine Parole ausgeben, sondern als ästhetische Denkbilder konzipiert sind, zeichnet sie aus. Sie sind: „ein pamphlet“, „ein gerücht“.

45 Wenn Wagner die Letsztsichtung unter Bedingungen extremer Kälte zustande kommen lässt, so scheinen hier auch die Legenden auf, mit denen nach der Ausrottung des Vogels gelegentlich behauptet wurde, die Tiere hätten sich lediglich in die Arktis zurückgezogen; vgl. Mowat: *Der Untergang der Arche Noah*, S. 43 f.

46 Wagner verzichtet offensichtlich bewusst auf die allzu bekannte kitschige Erzählung über ein vermeintlich letztes Riesenalkenpaar auf der Insel Eldey, das im Dienste naturhistorischer Museen getötet worden sein soll (vgl. z.B. Mowat: *Der Untergang der Arche Noah*, S. 47 f., und Dieter Luther: *Die ausgestorbenen Vögel der Welt*. Magdeburg 1995, S. 78–84, hier S. 79 f.), und folgt einmal mehr eher Fuller: *Extinct Birds*, S. 163, dessen düsteres Schlussbild er allerdings aufhebt.

47 Vgl. die Begriffsbestimmung bei Zemanek/Rauscher: (Natur-)Lyrik, S. 91 und 97, im Anschluss an Lawrence Buell: *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Cambridge, Massachusetts 1995.