

# 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/>

## Vorwort

„Biodiversität“ ist ein recht junger Begriff. In seiner heutigen Bedeutung etabliert er sich etwa Mitte der 1980er Jahre. Biodiversität wird hier als ein Konzept „mit wissenschaftlicher und moralischer Autorität“<sup>1</sup> eingeführt, als ein epistemisch-ethisches Doppelgebilde. Insofern lassen sich beim Nachdenken über Biodiversität Werte und Fakten nicht so ohne Weiteres unterscheiden. Bei Biodiversität geht es immer um Wissen und Politik (bzw. Ethik, Moral, Normen). Kurz: Biodiversität ist wissenschaftlich messbar und praktisch relevant.

Die *Convention on Biological Diversity (CBD)* definiert Biodiversität als „the variability among living organisms from all sources including, inter alia, terrestrial, marine and other aquatic ecosystems and the ecological complexes of which they are part; this includes diversity within species, between species and of ecosystems“.<sup>2</sup> Zu diesen drei Grundelementen biologischer Diversität – der genetischen, taxonomischen und ökologischen – gesellt sich in den aktuellen Debatten der biologischen Forschung mit der zunehmend ernst genommen Vielfalt von Verhaltensweisen innerhalb einzelner Tierarten eine vierte Komponente hinzu: die kulturelle Vielfalt.<sup>3</sup> Biodiversität, so ließe sich formulieren, ist ein in sich diverses Konzept.

Darüber hinaus ist in ihr immer auch eine ästhetische Dimension wirksam: ‚varietas delectat‘, Verschiedenheit gefällt. Das ist ein ästhetisches Urteil. Biodiversität ist damit immer auch eine Frage der Form und mithin ein nicht nur zwei-, sondern zumindest dreidimensionaler Begriff: wissenschaftlich – politisch – ästhetisch. Das ästhetische Urteil, das ästhetische Urteilsvermögen avanciert damit zu einem Indikator für die beobachtete Biodiversität. Biodiversität lässt sich nicht nur messen, sondern auch ästhetisch erfahren; und diese ästhetische Erfahrung kann nicht nur das Wissen

---

1 Georg Toepfer: „Diversität“. In: Ders.: *Historisches Wörterbuch der Biologie. Geschichte und Theorie der biologischen Grundbegriffe*. Stuttgart 2011, Bd. 1, S. 351–365, hier S. 361. Vgl. zur Geschichte des Konzepts, seinem Verhältnis zu benachbarten Feldern und zur literaturwissenschaftlichen Biodiversitätsforschung auch Georg Toepfer: *Diversität. Historische Perspektiven auf einen Schlüsselbegriff der Gegenwart*. In: *Zeithistorische Forschungen*. 17/2020, S. 130–144; Moritz Florin/Victoria Gutsche/Natalie Krentz (Hrsg.): *Diversität historisch. Repräsentationen und Praktiken gesellschaftlicher Differenzierung im Wandel*. Bielefeld 2018; André Blum [u.a.] (Hrsg.): *Diversität. Geschichte und Aktualität eines Konzepts*. Würzburg 2016; Thomas Kirchhoff/Kristian Köchy (Hrsg.): *Wünschenswerte Vielheit. Diversität als Kategorie, Befund und Norm*. Freiburg i.Br. 2016; Tanja van Hoorn: *Biodiversität im Text?* Brigitte Kronauers Roman ‚Gewäsch und Gewimmel‘ (2013). In: *Weimarer Beiträge*. 61/2015, H. 4, S. 518–530; Timothy J. Farnham: *Saving Nature's Legacy. Origins of the Idea of Biological Diversity*. New Haven 2007; Steven Vertovec (Hrsg.): *The Routledge International Handbook of Diversity Studies*. London 2015; Monika Salzbrunn: *Vielfalt/Diversität*. Bielefeld 2014; David Heyd: *Cultural diversity and biodiversity. A tempting analogy*. In: *Critical Review of International Social and Political Philosophy*. 13/2010, S. 159–179; 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. <https://www.cbd.int/convention/articles/?a=cbd-02> (24.03.2024).

3 Vgl. z.B. die entsprechende Definition des Max Planck Instituts, <https://www.mpg.de/biodiversitaet> (24.03.2024).

ergänzen, sondern auch dem politischen Handeln helfen. Das ist das Dreieck der Biodiversität: naturwissenschaftliche Forschung – politisches Handeln – ästhetisches Urteil. Wobei sich diese drei Dimensionen der Biodiversität – Fakten, Werte, Formen – nie voneinander trennen lassen. Das eine ist ohne die anderen nicht zu haben. Wenn sich die Beiträge dieser Nummer von *literatur für leser:innen* dem Thema ‚Biodiversität‘ zuwenden, dann geht es mithin nicht allein darum, dass literarische Texte immer wieder Phänomene der Biodiversität – und deren historische Vorläufer wie ‚Mannigfaltigkeit‘, ‚Vielfalt‘, ‚Fülle‘ oder ‚Reichtum‘ des Lebendigen – zum Gegenstand ihrer Darstellung erheben. Es geht vielmehr immer auch darum, dass Literatur und Biodiversität auf der fundamentalen Ebene des Ästhetischen miteinander verbunden sind. Denn ‚Biodiversität‘ ist eine der Formen, in der sich der lebendige Zusammenhang der Dinge, das ‚Web of Life‘, zu erkennen gibt; und sie ist zugleich eine der Formen, in der literarische Texte diese Dynamiken des Lebens repräsentieren können. Daher das eigentümliche Schwanken, das vielen biodiversen literarischen Texten eigen ist: Sie beschreiben Biodiversität als eine Form, in der sie das Leben vorfinden, und zugleich als eine Form, die sie dem Leben geben.

Der Artenreichtum, der den Planeten Erde auszeichnet, ist derzeit bedroht. Darin sind sich Wissenschaft und Politik mittlerweile so einig wie bei der Beschreibung der von Menschen verursachten Klimakrise. Entsprechend arbeitet neben dem Weltklimarat, dem Intergovernmental Panel on Climate Change (IPCC),<sup>4</sup> auch der Weltbiodiversitätsrat, die Intergovernmental Science-Policy Platform on Biodiversity and Ecosystem Services (IPBES)<sup>5</sup> an naturwissenschaftlichen, politischen, ökonomischen und kulturellen Strategien für den Schutz von Klima und Biodiversität. Und entsprechend entwickelt sich derzeit neben einem literarischen Genre, das sich für die Folgen der Klimakrise interessiert, dem Cli-fi, auch eine literarische Beschäftigung mit der Artenvielfalt.

Diese literarische Auseinandersetzung mit der Vielfalt der Arten hat nun nicht nur eine aktuelle Prägnanz, sondern auch eine bemerkenswert weit zurückreichende Geschichte. Um beides wird es in den Beiträgen gehen: um eine Literaturgeschichte der Artenvielfalt vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart und um zeitgenössische Beiträge zu einer Poetik der Biodiversität. Geordnet sind die Beiträge des Heftes in der umgekehrten chronologischen Reihenfolge ihrer Gegenstände. Am Anfang steht, dem Thema angemessen, das Akute, Aktuelle: Lena Kugler widmet sich einem 2024 uraufgeführten Theaterstück von Kim de l’Horizon und einer derzeit (2023) noch laufenden politisch-künstlerischen Aktion, der *Volksherrschaft im Garten\_Berlin*. Weiter geht es mit zeitgenössischer Lyrik: Tanja van Hoorn untersucht das Verhältnis von Artenvielfalt und Artensterben in den Gedichten Jan Wagners; Evi Zemanek wendet sich der Arktis als Herausforderung für eine biodiversitätsinteressierte Lyrik bei Ulrike Draesner (und vergleichend bei Alfred Andersch) zu. Mit Urte Stobbes Überlegungen zu den Heidschnucken bei Sarah Kirsch bewegt sich das Heft in die Zeit zurück, in der sich der Begriff der Biodiversität erst auszubilden beginnt. Mit Arno Holz, in dessen Naturlyrik Lars Friedrich das Zusammenspiel von Versifizierung und Diversifizierung

---

4 Vgl. <https://www.ipcc.ch> (24.03.2024).

5 Vgl. <https://www.ipbes.net> (24.03.2024).

untersucht, kommt das vorliegende Heft dann bei der Vorgeschichte der literarischen Biodiversitätsdarstellungen an.

Dies sind zwar nur fünf Schlaglichter auf ein Themenfeld, für das sich in der aktuellen deutschsprachigen Literatur, aber auch in der literaturgeschichtlichen Tiefe und der komparatistischen Weite der nicht-deutschsprachigen Literaturen unzählige weitere einschlägige Texte finden ließen. Eine bemerkenswerte Tendenz zeigt sich aber schon in diesen fünf Beispielen: Es geht in diesem Heft fast gar nicht um Prosa, schon eher um das Drama und vor allem um Lyrik. Gewiss, es ließen sich leicht Gegenbeispiele finden, etwa bei Marion Poschmann oder Peter Kurzeck, bei Tanja Blixen oder Herman Melville, oder auch ganz einfach im weiten Reich des Nature Writings. Aber doch scheint es gar nicht so einfach zu sein, eine *narrative* Form für das Biodiverse zu finden. Es ist gar nicht so leicht, Biodiversität zu *erzählen*. Nahliegender – so jedenfalls der Eindruck, den das vorliegende Heft der *literatur für leser:innen* erweckt – ist es, Biodiversität zu *dramatisieren*, zu *performen* – und vor allem: zu *verdichten*, in der Vielfalt der Formen, die Lyrik zu bieten hat. Wenn Biodiversität stets im Dreiklang von Fakten, Werten und Formen besteht, dann ist Lyrik in der Intensität ihrer Arbeit an der Form vielleicht einfach das am besten geeignete Habitat für die literarische Auseinandersetzung mit den Artenvielfalten unserer Welt.

Frankfurt, Sommer 2023



## Bio/Diversität als Theater. Kim de l'Horizons „Dann mach doch Limonade, bitch. Pieces aus dem Schlurz“ (2022) und die Volksherrschaft im Garten\_Berlin

### Abstract

Dass Biodiversität nicht nur ermöglicht, sondern auch erzählt werden muss, scheint gegenwärtig Konsens zu sein. Was aber, wenn ‚Biodiversität‘ weniger als Erzählung, sondern vielmehr als Theater erscheint – beispielsweise als regelrechte Survivalshow? In der Auseinandersetzung mit Kim de l'Horizons *Dann mach doch Limonade, bitch. Pieces aus dem Schlurz* (2022), dem Diskurs der biologischen Invasion und der repräsentativen Organismendemokratie der Volksherrschaft im Garten (Berlin) geht der Text den unterschiedlichen Erscheinungsformen bio/diverser Theatralitäten nach.

**Keywords:** Bio/Diversität als Theater, Invasionsbiologie, Parlament der Organismen

### ‚Biodiversität‘ als Erzählung – oder als Theater?

„Biodiversität“, so eröffnete der Ökologe und Evolutionsbiologe Florian Altermatt im Februar 2019 eine Tagung, die das Schweizerische Forum Biodiversität gemeinsam mit der Akademie der Naturwissenschaften in Bern ausrichtete, „ist die grösste Erzählung, die die Wissenschaft auf Lager hat!“<sup>1</sup> Damit erklärt Altermatt nicht nur ‚die‘ Wissenschaft – gemeint ist wohl ‚die‘ *Naturwissenschaft* – zu einer genuin erzählenden Disziplin, sondern benennt auch das Problem, um das die Tagung unter dem Titel *Biodiversität erzählen* in verschiedenen Vorträgen und Workshops beständig kreiste. Denn selbst wenn man davon ausgeht, dass Biodiversität tatsächlich eine Erzählung ist, und zwar nicht nur eine von vielen, sondern „die grösste, die die Wissenschaft auf Lager hat“, scheint das Erzählen dieser (über)großen Erzählung allzu oft nicht die erhofften Wirkungen zu haben. Nach Altermatt, der kurzerhand ins filmische Metaphernfeld wechselt und Biodiversität nun auch mit der Natur an sich gleichzusetzen scheint, zappe nämlich die Gesellschaft „immer häufiger zu anderen Geschichten“ und verliere „damit den Bezug zur Natur“.<sup>2</sup> Deshalb sei Biodiversität nun „als Blockbuster“ zu etablieren.<sup>3</sup> „Wir müssen“, so Altermatt im gleichzeitigen Aufrufen von *historia* und *narratio* des infrage stehenden Begriffs und seiner Bedeutung *als* Natur, „die Geschichte der Biodiversität zu einem Happy End führen“.<sup>4</sup> Mit ‚Biodiversität‘, wie

---

1 Gregor Klaus/Daniela Pauli/Danièle Martinoli: Tagungsbericht. Biodiversität erzählen. In: SWIFCOB, [2 Ebd.](https://portal-cdn.scnat.ch/asset/337196d8-c6f0-5fbc-ba5e-63e667e212a6/SWIFCOB19-Bericht-D.pdf?b=aa1a280c-502d-50cc-9789-974e5bbb848e&v=2a00deaa-6893-572a-a7bf-de0617b606f0_0&s=mT5Kup9Tp5h2Bb6lgQUucaUsB_SosniL-DtqPOFGnKRSR6nH6EWRV6bBaDme1ot7E8KNks2KdPXQOslAniCtYzMsZssG9c6Bqmbf4DIAxGjbjwJ3yUKqUsMdPeKBhRbkAmbhJfF7RYLzXk3p5NmDBznFxF7jyXRE8WxF8ci04kkIY (01.08.2023).</a></p></div><div data-bbox=)

3 Ebd.

4 Ebd.

Altermatt hier den Begriff einspielt, geht es also zum einen um erzählten Naturschutz und zum anderen um Naturschutz *durch* das Erzählen.

Um eine erhoffte Publikumswirksamkeit ging es mit dem Begriff der Biodiversität dabei schon von Anfang an, und zwar gerade *weil* man das immer unwahrscheinlicher werdende ‚Happy End‘ der Artenvielfalt im Blick hatte: Wie Georg Toepfer dargelegt hat, kürzte der ‚Erfinder‘ dieser populär gewordenen Wortneuschöpfung Walter G. Rosen Mitte der 1980er Jahre „das ‚Logische‘ aus der ‚biologischen Diversität‘ heraus [...], um dadurch Raum für *emotion* und *spirit* zu schaffen, also Breitenwirksamkeit zu erzeugen“.<sup>5</sup> Über diese „Propagandafunktion“ hinaus leistet der Begriff der Biodiversität nach Toepfer aber auch „metaphysische Arbeit“, und zwar dadurch, dass es eine (mindestens) doppelte Formentscheidung ist, „Natur als Biodiversität zu verstehen“: Mit Blick auf die Inhalte und Protagonist:innen *in* der Erzählung gehe es nämlich „meist um einzelne Individuen und Arten – schöne, attraktive bevorzugt“, während „abstraktere Vorstellungen von der Einheit der Natur und ihrem Funktionieren in übergeordneten ökologischen Systemen“ zurücktreten.<sup>6</sup>

Wie in der Forschung immer wieder dargelegt wurde, präferiert solch eine „individuen- und artenzentrierte Metaphysik“<sup>7</sup> als Erzählung dabei die Form der Parataxe, der Liste, der ab-(er)zählenden Arzenelegie und der aufzählenden Nebenordnung.<sup>8</sup> Solch eine tableau-artige Dokumentation der Fülle dessen, was (noch) ist, nähert sich in ihrer Ästhetik aber nicht nur der statischen und ‚zeitlosen‘ Naturgeschichte an,<sup>9</sup> als Repräsentation plural-vielfältiger Gleichrangigkeiten scheint sie auch deshalb wenig geeignet für „Blockbuster“-Erzählungen im Sinne Altermatts zu sein, weil mit ihrem Beharren auf der pluralen Gleich-Gültigkeit nur schwerlich die eine ordnende Erzählperspektive eingenommen oder ein packender Spannungsbogen erzeugt werden kann<sup>10</sup> – beides wesentliche Voraussetzungen, um einen „Blockbuster“-Erfolg zumindest etwas wahrscheinlicher zu machen.

Dass ‚Biodiversität‘, wenn nicht Natur an sich, so doch auf spezifische Weise dargestellte und auch erzählte Natur ist, steht also außer Frage. Ob ‚Biodiversität‘ jedoch tatsächlich immer „eine Erzählung“ (und noch dazu: eine überzeugende) ist, lässt sich dagegen durchaus bezweifeln. Und wenn ‚Biodiversität‘ vielleicht eher Theater ist – und zwar nicht nur im polemischen Sinn eines ‚Medientheaters‘, sondern ein tatsächliches, ein auf den Auftritt hin konzipiertes ‚Theater‘-Theater?

---

5 Georg Toepfer: Diversität. Historische Perspektiven auf einen Schlüsselbegriff der Gegenwart. In: *Zeithistorische Forschungen*. 17/2020, S. 130–144, hier S. 142.

6 Ebd., S. 142 f.

7 Ebd., S. 143.

8 Vgl. ebd., außerdem Ursula Heise: *Nach der Natur. Das Artensterben und die moderne Natur*. Berlin 2010.

9 Vgl. hierzu Tanja van Hoorn: Biodiversität im Text? Brigitte Kronauers Roman ‚Gewäsch und Gewimmel‘ (2013). In: *Weimarer Beiträge*. 61/2015, H. 4, S. 518–530, hier S. 527.

10 Vgl. Georg Toepfers Eintrag „Biodiversität“ im Blog des Leibniz-Zentrums für Literatur- und Kulturforschung, Berlin, vom 5.5.2017, in dem er weiter ausführt: „Narration und Diversität erscheinen somit geradezu als gegensätzliche Ordnungslogiken. Trotzdem wurde und wird von Diversität erzählt.“ [https://www.zflprojekte.de/zfl-blog/2017/05/05/georg-toepfer-biodiversitaet/\(01.08.2023\)](https://www.zflprojekte.de/zfl-blog/2017/05/05/georg-toepfer-biodiversitaet/(01.08.2023)).

## Bio/Diversität als Theater I: die Survivalshow

In Kim de l'Horizons Theaterstück *Dann mach doch Limonade, bitch. Pieces aus dem Schlurz*<sup>11</sup> gewinnt ‚Biodiversität‘ jedenfalls recht besondere Formen und Dynamiken: In einem forcierten Deutsch-Englisch-Cross-Over und mit viel Glitzer, Trash und Witz erscheint dabei ‚Biodiversität‘ in all ihren prekären Repräsentationslogiken von vornherein nur als *eines* der selbst multiplen modernen Diversitätsparadigmen<sup>12</sup> auf der Bühne. Es treten auf: Sabrina, eine polnische Altenpflegerin, die zwar sprechen kann, aber es gewohnt ist, keine Stimme zu haben (5), und sich eigentlich nur eines wünscht: „Ich will vorkommen“ (69); Martin, ein unsichtbarer „juicy Zentaur“ (10), ewiger Werbeagenturpraktikant und Consulting-Student; außerdem Zwergsepie und Leuchtbackterien (die eine Symbiose bilden, aber auch für sich auftreten); Birke; Japanischer Knöterich; und, gewissermaßen als autofiktionaler bzw. autodramatischer Schreibunfall, Kim, der:die Autor:in selbst, der:die es satt hat, „als Mann“ gelesen zu werden, „der sich schminkt“, und am liebsten (was für Schreibende generell womöglich gar nicht so außergewöhnlich ist) überhaupt „nicht gelesen werden“ will (35); und schließlich Diego, Kims Neffe – womit das Figurenensemble nicht nur Pflanzen und menschliche und nicht-menschliche Tiere in unterschiedlichen Organisationsformen umfasst, Land- und Wassergeschöpfe mit diversen Geschlechtern, Herkunftsn, Sprachen, Klassen und Altern, sondern auch Wesen mit divergierenden phantastischen bzw. ‚realistischen‘ Sättigungsgraden.

So weit, so divers, doch keineswegs gut im Sinne ausgewogen-befriedeter Gleich-Gültigkeit. Denn die sonst vorherrschende Darstellungsästhetik solch einer Artenvielfalt und Diversität wird in ihrer ausgestellten Anlehnung an die statische und räumlich organisierte Naturgeschichte schon durch das Setting selbst dramatisiert und entwickelt gerade dadurch ihr bedrohlich-dramatisches Potential: *Dann mach doch Limonade, bitch* beginnt zwar explizit mit der parataktisch-tableauhaften Aufzählung all der möglichen Orte des Geschehens, doch trotz des zwischengeschalteten ‚oder‘ schließen sich diese in ihrer Disparität nur auf den ersten Blick gegenseitig aus und sind letztlich als Momentaufnahmen und Manifestationen eines gleichermaßen temporalen wie auch medialen Prozesses zu begreifen:

*Wir befinden uns in:/ Einem Dark Room/ Oder in einem Museum für hellenistische Plastik/ Oder in einer Sauna / Oder in einem trashigen Fasching-Fundus/ Oder im Aqua-Fun-Park/ Oder im ausgepumpten Magen des Universums/ Beziehungsweise, das ist ja alles derselbe Ort/ Einfach in bisschen anderen Entwicklungsstadien/ (Wie bei Pokémon).* (4, Herv. im Original.)

In der Inversion von Innen und Außen könnte dieses dynamisierte Raum-Zeit-Gefüge als Betrachtungs- und Anwesenheitsraum auch „in einem Menschen drin sein. In einem ausgelöffelten Brustkorb beispielsweise.“ (4, Herv. im Original.) Fest steht allein, dass es „auf jeden Fall ein sehr innerlicher Raum“ ist, dass es heiß und feucht ist, dass ein Dröhnen und Beben die fleischfarbenen Wände erzittern lässt und die „Anwesenden“ (und das schließt neben den auftretenden Figuren auch das Publikum mit ein) „das Gefühl [haben], dass sie langsam, unweigerlich, von diesem Raum verdaut werden“ (4, Herv. im Original.). Weit

11 Unveröffentlichtes Manuskript, ©schaefersphilippen™ Theater und Medien GbR 2022, Seitenangaben im Folgenden direkt im Fließtext. 2024 wurde das Stück im Schlachthaus Theater Bern unter der Regie von Olivier Keller uraufgeführt.

12 Für Toepfer lassen sich vier moderne Diversitätsparadigmen ausmachen: neben demjenigen des Naturschutzes dasjenige der Selbstentfaltung, der Gerechtigkeit und des Marktes. Vgl. Toepfer: Diversität, S. 139 f.

davon entfernt, reines Bühnenbild oder bloßer Hintergrund zu sein,<sup>13</sup> erhält dieser „Schlurz“<sup>14</sup> genannte Raum als „*schleimiger, stinkiger Monstermagen*“ im Folgenden auch selbst eine Stimme, wenn auch keine sonderlich angenehme, denn „*das Schlurz spricht mit einer jede anwesende Faser durchdröhnenden Stimme, furchterregend und auch ein kleines Wenig eckelig [sic], eine Mischung aus Grizzlybär und Hollywood-Sci-Fi-Diktator*“ (7, Herv. im Original.). Ein Entkommen, das wird allen Anwesenden schnell klar, während der hin- und herschwappende Magensaft steigt, gibt es nur auf einem einzigen Weg: im Erklimmen der Leiter, „*die golden oder diamanten oder noch besser*“ (4) im Raum schwebt, doch wer hinaufdarf, entscheidet erst eine „*Sssssssüvivalssshhhow*“ (9): „Wer gewinnt, der kann die Leiter hoch! Es ist eine Competition!“ (10)

Mit dieser „Competition“ um den Platz auf der Leiter wird zum einen die vormoderne Ordnung der *Scala Naturae* aufgerufen, die keineswegs verschwunden ist, sondern vielmehr nachhaltig dramatisiert wird, denn so haltlos sie selbst im Raum schwebt, so unklar und gleichzeitig überlebensnotwendig entscheidend ist die Positionierung auf ihr. Zum anderen kommt aber auch das evolutionstheoretische Postulat des *survival of the fittest* unter modernen Medienvoraussetzungen auf die Bühne, und zwar als ständig um Publikumsgunst und -voten buhlende Selbstlegitimation und Anpreisung der eigenen einzigartigen Existenz. Ablesbar ist das beispielsweise in der *Competition Zwergsepie vs. Birke: Crazy Body Eleganza*, die als Selbstinszenierungs-Wettbewerb die Entscheidung bringen soll, „*welcher ihrer Körper die crazieren Sachen produzieren kann*“ (48, Herv. im Original.), aber auch im (Selbst-)Gespräch des Zentaur Martin mit seinen Beinen, die im Gegensatz zu ihm zu ihrer „Inbetweenheit“ (46) stehen und ihn davon abhalten wollen, zwei von ihnen abzuschlagen – letztlich vergeblich, denn mit vier Pferdebeinen kann man:mensch:wesen keine Leiter erklimmen:

*Martins Beine:* [...] we are one, Martin, wir passen vielleicht nicht in die geglättete Vorstellung von was ein reales Wesen – aber – own your difference, Mann! Diversity! Könntest du nicht ... du könntest doch versuchen, als artist die competion zu gewinnen? Das Anderssein wird bei artists akzeptiert, ja gewollt, bewelcomed, gewünscht! Make Gebrauch of your USP!

*Martin:* USP?

*Martins Beine:* Unique selling point! (47)

In einer wild-trashigen Neufassung romantischer Ironie, im Ausstellen der prekären (Zeichen- und Körper-)Ökonomien und in der radikalen Zuspitzung auf das in sich selbst Divers-Individuelle wird damit nicht nur das Paradox inszeniert, das dem modernen Konzept von Diversität an sich zugrunde liegt und das nach Toepfer „in der

**13** Auf paradoxe und erneut gewendete Weise bringt de l'Horizon damit Timothy Mortons Hyperobjekt *als* (Welt-) Bühne auf die Bühne: „Wir sagen immer ‚Wir leben in der Welt‘ oder ‚Wir leben in der Realität‘. Aber ‚Welt‘ und ‚Realität‘ bilden für uns nur den Hintergrund für unseren Vordergrund, und sie haben neutral zu sein, wie Bühnenbilder oder wie der Abstand zu einem Landschaftsbild. Und nun müssen wir uns daran gewöhnen, zu sagen: ‚Wir leben in einem Objekt.‘“ Timothy Morton: Zero Landscapes in the Time of Hyperobjects. In: *Graz Architecture Magazine*. 7/2011, S. 78–87, hier S. 82.

**14** Laut dem *Schweizerischen Idiotikon* verweist dabei „Schlurz“ sowohl auf eine „sudelhafte, schlechte Naht“ als auch auf eine „nachlässig gekleidete, unordentliche, schmutzige, unhaushälterische Weibsperson“, während das Verb „schlurze“ u.a. das Sudeln „mit (halb-)flüssigen Dingen (Tinte, Farbe, auch Speisen)“ bezeichnet. Vgl. Einträge „Schlurz“ und „schlurze“. In: Schweizerisches Idiotikon, <https://digital.idiotikon.ch/idtkn/id9.htm#page/90661/mode/1up> (01.08.2023).

Kollektivierung von Individuen zu homogenen Gruppen bei gleichzeitiger Pluralisierung dieser Gruppen zu nebeneinanderstehenden Einheiten [besteht] – ausdrücklich ohne eine umfassende Universalisierung anzustreben<sup>15</sup>. Zur Darstellung kommt auch das bereits von Altermatt beklagte Medien- und Aufmerksamkeits-Dilemma von ‚Biodiversität‘ als Schlüsselbegriff bei der Frage, wer überlebt – und wer eben nicht. Auf der Bühne erscheint dergestalt kein vermeintlich nahtlos gefügtes Kompositum, sondern eine hochgradig binnen-multiple Bio/Diversität, die sowohl die Geschichte als auch die Gewalt ihrer eigenen (Zeichen-)Setzung immer wieder ausstellt.

## Bio/Diversität und der Diskurs der biologischen Invasion

Die keineswegs statisch-beruhigte und erst recht nicht rein ‚natürliche‘ Bio/Diversität setzt de l’Horizon dabei nicht zuletzt mit der Figur des Japanischen Knöterichs in Szene: eines schnellwachsenden Staudengewächses, das der Arzt, Naturforscher und Wegbereiter der Japanologie Philipp Franz Balthasar von Siebold während seines ersten Japanaufenthaltes (1823–1829) und damit noch vor der Öffnung Japans seiner Sammlung zufügte,<sup>16</sup> nach Europa brachte und gemeinsam mit zahlreichen anderen vormals hier unbekanntem Arten (wie der Hortensie) mithilfe seiner 1839 gegründeten Siebold-Gesellschaft in Europa und den USA vertrieb – und zwar mit großem und bis heute nachwirkenden Erfolg: Im Jahr 1847 gewann *Fallopia japonica* die Goldmedaille der Utrechter *Society of Agriculture & Horticulture* als „most interesting new ornamental plant of the year“ und wurde in Siebolds hauseigenem Vertriebskatalog zu einem äußerst hohen Preis geradezu als Wunderpflanze feilgeboten: nämlich nicht nur als formschön blühender Gartenschmuck, sondern auch als nahrhaftes Viehfutter und ergiebige Bienenweide, als stabilisierende Bepflanzung wind- und erosionsbedrohter Böden und als Pflanze mit medizinischem Wert, aus deren toten Stängeln schließlich sogar Streichhölzer hergestellt werden konnten.<sup>17</sup>

15 Toepfer: Diversität, S. 130. Für Toepfer gilt diese Paradoxie „allerdings nur für einige soziale Kontexte; sie gilt noch nicht für den biologisch-ökologischen Zusammenhang, in dem der Begriff [der Biodiversität] zu Beginn des 20. Jahrhunderts zuerst in terminologischer Bedeutung verwendet wurde.“ Ebd. Bei de l’Horizon wird auch und gerade Bio/Diversität „im sozialen Kontext“ auf die Bühne gebracht.

16 Schon während seines Aufenthalts schmuggelte Siebold Teeepflanzen ins niederländisch-koloniale Batavia und begründete damit die Teeepflanzung auf Java. Während dies von der japanischen Regierung unbemerkt blieb, kam es am Ende seines Aufenthalts zur sogenannten „Siebold-Affäre“, denn kurz vor seiner Abreise wurde entdeckt, dass er entgegen strengster japanischer Direktiven unter anderem eine Kopie einer von Inō Tadakata erstellten detaillierten Landkarte Japans an Bord hatte, die ihm der Geograph Takahashi Kageyasu im Austausch gegen eine Ausgabe von Krusensterns *Reise um die Welt* (die er umgehend ins Japanische übersetzte), eine Biographie Napoleons und eine Karte Batavias übergeben hatte. Beide wurden inhaftiert. Während Siebold schließlich abreisen durfte, seine restliche Sammlung (u.a. mit hunderten Säugetier- und Vögel-Präparaten und insbesondere mit (lebenden) Exemplaren von nicht weniger als 500 Pflanzenarten) wieder ausgehändigt erhielt und Ende der 1850er Jahre sogar erneut nach Japan zurückkehren durfte, starb Takahashi Kageyasu noch in Haft. Vgl. hierzu die (durchaus unterschiedliche Akzente setzenden) Wikipedia-Einträge zu Siebold auf Englisch und Deutsch, außerdem Donald Keene: *The Japanese Discovery of Europe, 1720–1830*. Stanford 1969, S. 126–155.

17 Dies und noch viel mehr ist nachzulesen bei J. P. Bailey/A. P. Conolly: Prize-winners to pariahs – a history of Japanese Knotweed *s.l.* (Polygonaceae) in the British Isles. In: *Watsonia*. 23/2000, S. 93–110, hier S. 94, online unter: <http://archive.bsbi.org.uk/Wats23p93.pdf> (01.08. 2023).



Abb. 1: Abbildung des Japanischen Knöterichs aus dem Jahr 1880 von A. Barnard. In: *Curtis's Botanical Magazine*. 106/1880 (Serie 3, Band 36), Tafel 6503.

Bereits zehn Jahre später hob das *Landwirtschaftliche Centralblatt für Deutschland* hervor, dass der von Siebold eingeführte (und nach wie vor hochpreisig vertriebene) Japanische Staudenknöterich (Abb. 1) „[e]ins der höchsten und kräftigsten, in Europa cultivirten, ausdauernden Gewächse“ sei, ein „unvertilgbarer Halbstrauch“, der besonders mit seiner Schnellwüchsigkeit imponiere, denn vermerkt wird: „treibt bereits Anfang April (bei uns), der Stengel erreicht bereits im Anfang des Mai eine Höhe von 3 Fuß und  $\frac{3}{4}$  Zoll Dicke, und steigt bis August auf 6 bis 7 Fuß empor“.<sup>18</sup>

Eben diese Schnellwüchsigkeit und der Umstand, dass der Japanische Knöterich mit seinen Rhizomen tatsächlich ein nahezu „unvertilgbarer Halbstrauch“ ist, sorgt allerdings heute dafür, dass er, wie der am *Naturalis Biodiversity Center* in Leiden forschende Evolutionsbiologe Menno Schilthuizen es formuliert, „weithin, wenn auch erfolglos, als problematischer, unerwünschter invasiver Neophyt [...] bekämpft [wird] – in Leiden so gut wie fast überall in Europa, Nordamerika, Neuseeland und Australien.“<sup>19</sup> Auch in de l’Horizons Theaterstück ist der Japanische (auch: Kamtschatka-) Knöterich, dessen Redeanteil meist in japanischen Zeichen wiedergegeben wird, keineswegs gut beleumundet. Im gemeinsamen Schulterschluss möchten ihm Birke, Zwergsepie und Martin jedenfalls nicht nur das Wort, sondern auch die Teilnahme an der Survivalshow überhaupt verbieten, schließlich sei dieses „Geschhhwür [...] aus Japan gekommen und breitet sich aus/ Und verdrängt alles einheimische Leben alle natüüüürliche Hierheiten/ ZUM BEISPIEL meine [in diesem Fall: Birkens, L.K.] Kinder!“, was ja keineswegs nett sei, außerdem verstehe man ihn einfach nicht – „sorry Knöterling“ – und „in the end geht es ja darum, dass das eine Show ist/ Und eine Show sollte entertainen/ Und wie soll einer entertainen, wenn er für jemanden hier eine Bedrohung ist?“ (13 f.). Ohnehin, so bringt es Zwergsepie auf den Punkt und den bereitwillig akzeptierten kleinsten rassistischen Nenner: „Man kann doch nicht einfach hierherkommen koko kommen und die Sprache nicht kökkönnen/ Und meinen man kökököne einfach mitmachen!?“ (14).

Der verzweifelt an die Zuschauer:innen gerichtete japanische Appell des Knöterichs bleibt unbeantwortet, denn „[d]as Publikum tut nichts“ (ebd., Herv. im Original.), wie das Skript schon vor der Uraufführung weiß. Im daraufhin angestimmten „Kamtschatka-Knöterich-Blues“ (ebd.), der in einer Fußnote zumindest „ungefähr“ übersetzt wird, lautet die Klage so auch: „Ain’t got no Interessengemeinschaft! Ain’t got no Lobby! Ain’t got no Stimme!“ (15) Folgerichtig bleibt diese Gesangsdarbietung für längere Zeit Knöterichs letzte Äußerung. Um die Gunst des Publikums dürfen fortan andere kämpfen.

Was hier deutlich wird, ist, dass zumindest im Naturschutzdiskurs der immer wieder beschworene Begriff der ‚Biodiversität‘ keineswegs nur auf gleich-gültige Vielfältigkeit, sondern im Sinne der Stabilisierung durchaus auch auf eine Einheit abzielt, nämlich auf die „Einheit eines ökologischen Systems“,<sup>20</sup> dessen Ist-Zustand durch

18 *Landwirtschaftliches Centralblatt für Deutschland. Repertorium der wissenschaftlichen Forschungen und praktischen Erfahrungen im Gebiete der Landwirtschaft.* 4/1856, Bd. 2, S. 275. Da bereits kleinste Wurzelstücke wieder austreiben können, gehören Stauden des Japanischen Knöterichs dabei laut der Umwelthilfe Luzern zu den „gefährlichsten Neophyten und sind deshalb in der Schweiz verboten.“ <https://umweltberatung-luzern.ch/themen/natur-garten/pflanzen-pilze/neophyten-exotische-problempflanzen/asiatische-staudenknoteriche> (01.08.2023). In Deutschland ist im Gegensatz dazu zwar sein Ausbringen verboten, nicht aber seine Duldung.

19 Menno Schilthuizen: *Darwin in der Stadt. Die rasante Evolution der Tiere im Großstadtdschungel.* Aus dem Englischen von Kurt Neff/Cornelia Stoll. München 2018, S. 277.

20 Toepfer: *Diversität*, S. 130.

eine Vielzahl von Faktoren gestört werden kann, und zwar, wie immer wieder angeführt wird, insbesondere auch von sogenannten invasiven Arten. Dabei wurde mit der Trope der Invasion, so Jason Groves in seiner Relektüre von Charles S. Eltons 1958 erstmals publiziertem Buch *The Ecology of Invasions by Animals and Plants*, der ökologische Diskurs gewissermaßen selbst militarisiert und Ökologie zunehmend als Krieg inszeniert.<sup>21</sup> Als „doppelte Ironie der Geschichte des Biodiversitätsdiskurses“ bezeichnet Toepfer wiederum den Umstand, dass Elton gerade in seiner Auseinandersetzung mit dieser ‚biologischen Invasion‘ als einer der ersten überhaupt am Beispiel der Heckenlandschaft „Diversität als primäres Ziel des Naturschutzes“ propagierte, wobei die „nur indirekt genannten Referenzen zu den nationalsozialistischen Wurzeln des Naturschutzes als Heimatschutz in die 1930er Jahre zurückführten“.<sup>22</sup> Wo der deutschtümelnde Naturschutz Mannigfaltigkeit geradezu als Wesen und „Signum der ‚deutschen Landschaft‘“<sup>23</sup> reklamierte, hatte Eltons Studie – laut David Quammen eines der zentralsten Wissenschaftsbücher unseres Jahrhunderts<sup>24</sup> – freilich einen anderen, wenn auch ebenfalls durch und durch politisch grundierten Ausgangspunkt: Dreizehn Jahre nach dem ersten Atombombenabwurf und zu Zeiten des Kalten Krieges hob Elton unter der Überschrift „The Invaders“ damit an, in was für einer explosiven Welt wir lebten, und dass es nicht nur Nuklearwaffen und Kriege seien, die uns bedrohten: „there are other sorts of explosion, and this book is about ecological explosions“.<sup>25</sup> Gerade angesichts dieser massiv metaphorisch aufgerüsteten Bedrohungslage, die von invasiven, andere Spezies verdrängenden Arten ausgehen kann, bedeutet Naturschutz für Elton „the keeping or putting in the landscape the greatest possible ecological variety“.<sup>26</sup>

Damit geht es nicht nur um den Erhalt, sondern vor allem um die Schaffung solch einer ökologischen Vielfalt, wobei ihre (Re-)Konstruktion für Elton durchaus auch ‚exotische‘ Arten einschließen kann. Seine zuvor in Stellung gebrachte Kriegs- und Fremdbedrohungsmetaphorik gewissermaßen wieder einholend, hebt er jedenfalls hervor: „I see no reason why the reconstruction of communities to make them rich and interesting and stable should not include a careful selection of exotic forms,

---

**21** Vgl. Jason Groves: *The Ecology of Invasions. Reflections from a Damaged Planet*. In: *The Global South*. 3/2009, H. 1, S. 30–41.

**22** Toepfer: *Diversität*, S. 137 f.

**23** Ebd., S. 138. Toepfer geht hier insbesondere auf Alwin Seiferts 1938 verfasstes Plädoyer für die Heckenlandschaft ein: „Naturnahe Wasserlandschaft“. In: Ders.: *Im Zeitalter des Lebendigen. Natur, Heimat, Technik*. Dresden 1941, S. 51–69. Der Gewährsmann von Eltons eigenem Plädoyer für die Wertschätzung, den Erhalt und den Schutz der Heckenlandschaft ist dagegen Wolfgang Hartke mit seinem 1951 publizierten Text: *Die Heckenlandschaft. Der geographische Charakter eines Landeskulturproblems*. In: *Erdkunde*. 5/1951, S. 132–152. Wolfgang Hartke, der als (fast vergessener) Mitbegründer der deutschsprachigen Sozialgeographie gilt, scheint jedoch im Gegensatz zu Seifert und einer Vielzahl während der NS-Zeit an deutschen Universitäten verbliebener Akademiker nicht der Naziideologie angehangen zu haben. Während sein Vater, der Altphilologe und Religionswissenschaftler Wilhelm Hartke, sich während des Naziregimes der Widerstandsgruppe „Europäische Union“ anschloss, wurde sein Bruder Werner Hartke bereits 1937 Mitglied der NSDAP. Vgl. hierzu Nicolas Ginsburgers am 2. November 2015 online gestellten Aufsatz: *Géographies sociales et appliquées, entre regards croisés et circulations universitaires. Wolfgang Hartke, les géographes français et les relations académiques franco-allemandes au XX<sup>e</sup> siècle*. In: *Cybergeo: European Journal of Geography*, (01.08.2023). [://journals.openedition.org/cybergeo/27271](https://journals.openedition.org/cybergeo/27271) (01.08.2023).

**24** So zu lesen auf dem Cover von: Charles S. Elton: *The Ecology of Invasions by Animals and Plants*. Nachdruck der 1958 erstmals veröffentlichten Ausgabe, mit einem Vorwort von Daniel Simberloff. Chicago, London 2000.

**25** Ebd., S. 15.

**26** Ebd., S. 155.

especially as many of these are in any case going to arrive due course and occupy some niche.“<sup>27</sup> Auch wenn die doppelte Begründung für den Einbezug ‚fremder‘ Arten in sich selbst und mit Blick auf die menschliche *agency* seltsam spannungreich ist – zunächst ist die Rede von der Notwendigkeit einer sorgfältigen Auswahl ‚exotischer‘ Arten, dann jedoch davon, dass viele von diesen ohnehin kommen und ihren Platz finden würden –, unterscheidet sich sein anschließendes Lob der britischen Heckenlandschaft als sinnfälliges Beispiel solch einer biologischen Varietät deutlich vom rassistisch-nationalen Heimatschutz-Diskurs.

Womöglich liegt die von Toepfer bereits kenntlich gemachte „Ironie der Geschichte des Biodiversitätsdiskurses“ ohnehin nicht nur darin, dass er mit dem Diskurs der biologischen Invasion und demjenigen des nationalsozialistischen Heimatschutzes und seiner Valorisierung der Heckenlandschaft zwei seiner Ursprünge in Konstellationen findet, die beide von vornherein auf Ausschluss nicht genehm erscheinender äußerer und innerer Varietät zielen. In seiner Auseinandersetzung mit der Heckenlandschaft führt Elton jedenfalls auch den Einsatz der *Rosa multiflora* als positives Beispiel für die Einbeziehung ‚exotischer‘ Arten an und vermerkt unter einer Abbildung eines von blühenden Rosenhecken eingefassten US-amerikanischen Farmlandes: „This introduced Asiatic rose has been planted on a very large scale to make hedges in the Eastern United States. It provides an effective stock fence, harbours [sic] wild mammals and birds and insects, and its flowers and fruits are beautiful to look at.“<sup>28</sup>

Nicht nur dieses Lob, auch das spätere Schicksal dieser aus Asien nach Europa und in die Vereinigten Staaten eingeführten Pflanze weist jedoch frappierende Ähnlichkeit zur Geschichte des Japanischen Knöterichs auf. Denn wie Daniel Simberloff im Vorwort der Neuauflage von Eltons *Ecology of Invasions* konstatiert, sollte sich die Wert- und Einschätzung von *Rosa multiflora* bereits wenige Jahre nach der Erstveröffentlichung von Eltons wirkmächtiger Studie radikal ändern: „By the early 1960s this plant was widely recognized as an invasive pest, and it has been the target of removal campaigns involving tractors, bulldozers, herbicides, goats, and imported insects.“<sup>29</sup> Was Elton noch als adäquates Mittel der Formierung und Schaffung von biologischer Varietät gehalten hatte, stellte sich damit – die rhetorische Figur der Ironie weit übersteigend – als ihre ernsthafte und kaum mehr rückgängig zu machende Bedrohung dar.

## Bio/Diversität als Theater II: der Auftritt des Chors

Von solchen im Zeichen des Naturschutzes betriebenen „removal campaigns“, die die Verbreitung sogenannter invasiver Arten wenn nicht zu verhindern, so doch zu verlangsamten versuchen, weiß jedoch auch der gegen Ende des Theaterstücks erneut auftretende Knöterich zu berichten – und diesmal tritt er bezeichnenderweise gerade *nicht* als Einzelwesen, sondern im Kollektiv eines Chors auf die Bühne: Dieser „Chor der Knöteriche“ führt zunächst, und zwar in der Sprache der Zuschauenden, die Redeformen seiner Schmähungen an, die von „Fremdling“ über „Plage“ bis zu „Pest“ reichen, informiert knapp über die eigene Verschleppungsgeschichte

27 Ebd.

28 Ebd., unpaginierter Abbildungsteil zwischen S. 144 und 145, Bildunterschrift Nr. 49.

29 Daniel Simberloff: Foreword. In: Ebd., S. vii-xiv, hier S. xii.

und listet dann die aktuell praktizierten sieben Arten der ihn betreffenden „removing campaigns“ im Sinne Simberloffs auf: Berichtet wird vom Ausreißen, Mähen, chemischen Behandeln, vom Dämpfen, großflächigen Abdecken mit schwarzer Folie und dem Einführen natürlicher Feinde wie „der japanischen kleinen Blattflohart *Aphalara itadori*“ (62, Herv. im Original.). Die Variante, „mit Starkstrom“ gegen ihn vorzugehen,<sup>30</sup> wird hier zwar nicht aufgeführt, dafür aber die „[e]inzig effiziente Methode bei großflächigem Befall: Wegbaggern, die Wixe, bis 7 Meter tief das Erdreich hinwegraffen./ – Es ist ein Kampf. Ein / Wettbewerb./ – Wettbewerb. Ja. Der Platz ist beschränkt“ (62).

Mit dieser gewollt eingeschleppten Pflanze, die mal als Einzelfigur, mal als multipler (Nicht-)Stimmenverband auftritt, bringt de l'Horizon erstens zur Darstellung, wie gerade im Umgang mit dem ‚Fremden‘ ‚Biodiversität‘ als Postulat des Naturschutzes im Spannungsfeld von Individuell-Diversem und einer fraglichen kollektiven Einheit erscheint. Bio/Diversität wird damit zur Form- und insbesondere zur *Formierungs-*entscheidung von ‚Natur‘, denn die in ihrem Zeichen ergriffenen Maßnahmen sollen ‚Natur‘ nicht nur schützen und erhalten, sondern erschaffen sie auch, sind in ihren Auswirkungen mitunter äußerst weitreichend und bisweilen irreversibel. Zweitens überführt de l'Horizon diese Darstellung aber auch selbst in eine spezifische Form, nämlich in die des Theatralen, und zwar auf gleich doppelte Weise: zum einen in der Inszenierung als Survivalshow einzelner, um das (diskursive, diegetische und ‚reale‘) Vorkommen kämpfender Protagonist:innen, zum anderen im Auftritt des Chors.<sup>31</sup>

Aufgerufen wird damit nicht zuletzt die Geschichte der Tragödie und die des Theaters selbst, das in den Worten Maria Kubergs seit jeher als „die Kunstform des Kollektiven“ erscheint, die nicht nur „kollektiv produziert und rezipiert wird“, sondern sich auch „immer wieder aufs Neue mit den möglichen Organisationsformen von Gemeinschaft auseinanderzusetzen“ hat.<sup>32</sup> Wie Ulrike Haß dargelegt hat, kreist schon die antike Tragödie „um die Genese des einzelkämpferisch agierenden, egologischen Subjekts. Sie entsteht mit diesem Subjekt und ist nur seinetwegen da“.<sup>33</sup> Doch auftreten könnten die Einzelfiguren nur, indem ihnen vom Chor „ein Ort und Grund eingeräumt wird,

**30** Anne-Dorette Ziems: Japanischer Staudenknoetrich. Mit Starkstrom gegen invasive Arten. In: Schleswig-Holstein-Magazin, <https://www.ndr.de/nachrichten/schleswig-holstein/Japanischer-Staudenknoetrich-Mit-Starkstrom-gegen-invasive-Arten,invasivearten104.html> (01.08.2023).

**31** Überhaupt lässt sich bei Kim de l'Horizons Texten ein besonderer Zugang zum Chorischen feststellen: Zwar wird in *Dann mach doch Limonade, bitch* lediglich die Chorrede der Knoetricher wiedergegeben, doch schon über den stimmlichen Auftritt des „Schlurz“ heißt es zu Beginn: „Der Chor der Abermilliarden Stimmlosen weint stets im Hintergrund seiner Stimme, ein sphärischer Schatten der Milliarden ABER“ (7). Und in de l'Horizons Theaterstück *Hänsel & Greta & The Big Bad Witch. Eine Weltrettung in 13 Übungen* (unveröffentlichtes Manuskript, ©schaeferphilippen™ Theater und Medien GbR 2022) – uraufgeführt am 22.9. 2022 im Theater Bern unter der Regie von Ruth Mensah, angekündigt als erster Teil einer Septologie des ‚Posthumanistischen Theaters‘ und im Mai dieses Jahres mit dem Hermann-Sudermann-Preis für Dramatik prämiert – treten neben den von vornherein im Kollektiv erscheinenden und sprechenden Flechten auch Darmbakterien und schließlich die sogenannte große Symbiose im Chor auf. Auch ein Auszug des 2022 erschienenen und sowohl mit dem Deutschen als auch Schweizer Buchpreis prämierten *Blutbuchs* erschien kürzlich in: Christian Filips/Günter Blamberger/Michaela Predeck (Hrsg.): *Das chorische Ich – Writing in the name of.*Tübingen 2023, S. 141–147.

**32** Maria Kuberg: *Chor und Theorie. Zeitgenössische Theatertexte von Heiner Müller bis René Pollesch.* Konstanz 2021, S. 15.

**33** Ulrike Haß: Woher kommt der Chor. In: *Maske und Kothurn.* 58/2012, H. 1, S. 13–30, hier S. 13.

den sie von sich aus nicht haben bzw. über den sie als Einzelne per definitionem nicht verfügen.“<sup>34</sup> Dabei geht der Chor zeitlich und räumlich dem Theater voraus, denn er ist „älter als das Theater und kommt aus der Landschaft. [...] Er ist keine Kulisse für die Einzelfigur, sondern bildet ihr gegenüber wesentlich die Figur des ‚Schon-da‘“, gleichwohl behandelt ihn das Drama „wie einen Migrant“. <sup>35</sup> Als „andere, große Figur des Theaters“ bringt der Chor nach Haß dergestalt ein Denken zum Ausdruck, das gerade „nicht der Logik von Überbietung oder Vernichtung folgt, sondern sich randständig, polymorph, einräumend, möglicherweise ‚rhizomatisch‘ verhält.“<sup>36</sup>

Vor diesem Hintergrund wird Bio/Diversität mit dem Chor der Japanischen Knöteriche nicht nur *zum* Theater, sondern gewinnt auch *als* Theater eine im Zeichen der invasiven Pflanze erscheinende Ästhetik des Auftritts und der Möglichkeit des Erscheinens und Vorkommens an sich. Über sich selbst weiß der Chor der Japanischen Knöteriche – selbst eine Figur des ‚Schon-da‘ und gleichzeitig als „Fremdling“ geschmäht, dessen Stimme als Einzelfigur ungehört bleibt – jedenfalls zu berichten: „Rhizomfragmente von 0,06 Gramm reichen aus, damit wir wieder austreiben können“ (61).

### **Bio/Diversität als politisches Theater: die repräsentative Organismendemokratie der Volksherrschaft im Garten\_Berlin**

Inwiefern Bio/Diversität insbesondere als *politisches* Theater zu begreifen und gleichzeitig zu praktizieren ist, spielt die repräsentative Organismendemokratie der Volksherrschaft im Garten\_Berlin seit mittlerweile sechs Jahren durch:<sup>37</sup> Auf einer kleinen Grünfläche in Wedding, zwischen Häusern, einer mehrspurigen Straße und einem Lidl-Parkplatz gelegen, kommt hier zur Aufführung, was es heißen könnte, wenn alle Lebewesen „einer Gemeinschaft – von der Schnecke über den Eschenahorn bis zum Wurzelknöllchenbakterium – [...] die gleichen politischen Rechte“ haben.<sup>38</sup>

<sup>34</sup> Ebd., S. 14.

<sup>35</sup> Ebd., S. 19. Für Kugler: *Chor und Theorie*, S. 14, ist deshalb der Chor als „Instanz Dazwischen“ zu verstehen: „Nicht nur zwischen Heimat und Fremde steht der Chor, sondern auch zwischen selbständigem, kollektivem Tun und der Abhängigkeit vom Handeln des protagonistischen Subjekts, zwischen Menschen und Göttern und schließlich zwischen der Diegese und der extradiegetischen Realität des Publikums“.

<sup>36</sup> Haß: Woher kommt der Chor, S. 14.

<sup>37</sup> Wie auf ihrer Homepage nachzulesen ist, entstand die erste Organismendemokratie im Jahr 2018 in Wien und durchlief insgesamt drei Legislaturperioden, die ihren Abschluss im dritten sogenannten Justizpalast fanden, der „als performative Installation beim Impulse Festival 2019 im showcase in Düsseldorf zu sehen war“ <https://organismendemokratie.org/ueber/> (01.08.2023). Mittlerweile gibt es an einigen Orten verschiedene Veranstaltungsarten in unterschiedlich stabilen Organisationsformen. Die Organismendemokratie in Berlin wurde 2019 vom Künstlerkollektiv Club Real gegründet und ist nach wie vor aktiv. Im Rahmen eines Seminars, das sich mit der Geschichte, der Theorie und den Konzepten der *Plant Studies* beschäftigte, konnte ich gemeinsam mit Studierenden im vergangenen Winter das Staatsgebiet der Berliner Volksherrschaft im Garten besuchen. Dank Marianne Ramsay-Sonnecks kundiger Führung und der anschließenden lebhaften Diskussion war dieser Staatsbesuch für uns alle ein Highlight im mitunter nicht sonderlich hellen universitären Alltag – trotz der viel zu früh hereinbrechenden Dunkelheit.

<sup>38</sup> <https://organismendemokratie.org/wo/berlin-osloer-str/> (01.08.2023).



Abb. 2: Eingangs- bzw. Ausgangstor der Berliner Organismendemokratie in der Osloer Str. 107/108. © Club Real, mit freundlicher Genehmigung von Club Real abgedruckt.

Dass es dabei – in offensichtlicher Nähe zu Bruno Latours *Politique de la nature* (1999) und Timothy Mortons *Ecology without Nature* (2007) – keineswegs um ‚Natur‘, sehr wohl aber um die wirkmächtige Repräsentation lebendiger „Vielheit in der Einheit“ geht, macht nicht nur das Eingangs- bzw. Ausgangstor der Berliner Organismendemokratie deutlich (Abb. 2), sondern schon die Präambel ihrer Verfassung (in der Fassung von 2020). Diese lautet:

Weg mit der Natur! Her mit der Politik!

Wir, die Organismen des Gebiets Osloer Str. 107/108 in 13359 Berlin, erklären auf Grundlage der Allgemeinen Deklaration der Organismenrechte, im Willen, in gegenseitiger Rücksichtnahme und Achtung die Vielfalt in der Einheit zu leben und mit dem Ziel, den größtmöglichen Nutzen bei kleinstmöglichem Nachteil für alle Organismen zu erlangen unser Heraustreten aus der vermeintlichen Zwangsläufigkeit evolutionärer Entwicklung (Dominanz/Verdrängung, Überleben/Aussterben) und gründen das eigenständige Gemeinwesen „Volksherrschaft im Garten.“<sup>39</sup>

Dabei teilt die Verfassung der Volksherrschaft im Garten\_Berlin staatliche Gewalt nicht nur in legislative, exekutive und judikative Gewalt auf, sondern verteilt sie gemeinsam mit den im Staatsgebiet geltenden Rechten und Pflichten allererst neu: In Artikel eins der Verfassung heißt es: „Alle Macht geht von den Organismen im Staatsgebiet aus.“ Und in Artikel zwei ist zu lesen: „Alle Organismen des Staatsgebiets sind gleich an Rechten und Pflichten“ (1). Das „Parlament der Organismen“ (2, Herv. im Original.), das als Legislative der Organismendemokratie fungiert, besteht, wie Artikel neun der Verfassung regelt, aus 15 halbjährlich durch Los bestimmten Mitgliedern aus insgesamt sieben Organismengruppen,<sup>40</sup> zwei Mitglieder für jede Organismengruppe.

<sup>39</sup> <https://organismendemokratie.org/wp-content/uploads/2020/06/Verfassung-Berlin-2020.pdf> (01.08.2023). Im Folgenden werden die Verweise auf die Seiten jeweils im Fließtext gegeben.

<sup>40</sup> Diese sieben Fraktionen lehnen sich an gebräuchliche (wenn auch verschiedene) taxonomische Unterscheidungen an, zu ihnen zählen: „Weichtiere und Würmer“, „Gliederfüßer“, „Gehölze und Kletterer“, „Kräuter Gräser Stauden“, „Pilze Moose Flechten“, „Wirbeltiere“ und „Bakterien Einzeller Viren“.

Da die Gruppe der Neobiota, das heißt all die „Organismen, die durch menschliche Tätigkeit nach dem Jahr 1492 Verbreitung erfahren haben“, immer durch mindestens eine Spezies vertreten sein müssen, wird zusätzlich „aus den Neobiota aller Organismengruppen für jedes Parlament das 15. Parlamentsmitglied gelost“ (3). Dass diese besondere Berücksichtigung der sogenannten Neobiota offensichtlich dem (bereits in der Präambel formulierten) Versuch geschuldet ist, „aus der vermeintlichen Zwangsläufigkeit evolutionärer Entwicklung“ herauszutreten, ist das eine. Das andere ist freilich, dass sich, in den Worten Roland Borgards, nicht nur die

Opposition archäobiotisch/neobiotisch, sondern auch die allgemeineren Begriffspaare einheimisch/gebietsfremd, endemisch/invasiv und autochthon/allochthon [...] philosophisch dekonstruieren [lassen], insofern sie auf eine problematische Weise die Unterscheidung zwischen Natur und Kultur als eine unhinterfragbare Voraussetzung nutzen [...].<sup>41</sup>

Erklärtes Ziel der Volksherrschaft im Garten\_Berlin ist gleichwohl, statt von ‚Natur‘ vielmehr von Politik zu sprechen – und nicht nur zu sprechen, sondern sie auch zu betreiben. Zwar wird durchaus in Artikel sieben darauf verwiesen, dass als Staatsbürger:innen alle Organismen gelten, „die aus eigener Kraft und ohne menschliches Zutun in die Volksherrschaft einwandern“; „die Begriffspaare einheimisch/gebietsfremd, endemisch/invasiv und autochthon/allochthon“ werden jedoch nicht verwendet, wobei sich die Organismendemokratie laut Verfassung explizit „als Einwanderungsland“ versteht. Asylanträge können gestellt werden, Hilfestellung durch eine „Migrationsanwältin“ ist garantiert (5, Artikel 21). Festgelegt ist aber auch – *sorry Knöterling* –, dass „[s]tarkwüchsige, gut etablierte Staatsbürgerinnen [...], wenn notwendig, [...] zurückgedrängt, bzw. einzelne Individuen außerhalb des Gebiets der Volksherrschaft verbracht werden“ dürfen (5 f., Artikel 25). Weniger der Erhalt, vielmehr die Schaffung von Bio/Diversität wird dadurch zum politischen Projekt: zum Ergebnis von Aushandlungsprozessen, von Entscheidungen und ihren jeweiligen Umsetzungen.

Ihre genuine Theatralität verdeutlicht dabei nicht nur der Ort, an dem das Verfassungsgericht einmal pro Legislaturperiode tagt, nämlich das Theater „Ballhaus Ost Berlin oder ein [...] vergleichbare[r] Ort öffentlicher Aufmerksamkeit“ (5, Artikel 20), sondern insbesondere der Umstand, dass „[a]lle ins Parlament gelosten Spezies [...] durch eine menschliche Person repräsentiert [werden]“ (3, Artikel zehn). Wenn auf den regelmäßig stattfindenden Parlamentssitzungen deshalb Menschen vortreten und, je nach Legislaturperiode und dem jeweiligen Los, beispielweise für die Gefleckte Schlüsselschnecke,<sup>42</sup> das Klebrige Labkraut,<sup>43</sup> den Amerikanischen Eichen-Mehltau<sup>44</sup> oder die Totenkopfschwebefliege<sup>45</sup> zu sprechen beginnen und in ihrem Namen Beschwerden oder Anträge vorbringen, kann man das auf der einen Seite als missglückte anthropozentrische Fürsprache und damit als „Vor-Mundschaft“<sup>46</sup>

41 Roland Borgards: Ziegen, Hunde und Kaninchen. Die Geschichten der Isla Robinson Crusoe, ehemals Isla Juan Fernández, anfangs Isla Más a Tierra. In: *Pazifische Passagen. Ein Insularium des Großen Ozeans*. Hrsg. von Ders./Lena Kugler/Mira Shah. Göttingen 2023, S. 1–55, hier S. 47.

42 Im Jahr 2019 im Parlament vertreten.

43 Im Jahr 2020 im Parlament vertreten.

44 Im Jahr 2021/2022 im Parlament vertreten.

45 Im Jahr 2022/2023 im Parlament vertreten.

46 Vgl. hierzu Günter Blumberger: Das Lied von allen,/das ist auch mein Lied. In: *Das chorische Ich – Writing in the name of*. Hrsg. von Christian Filips/Günter Blumberger/Michaela Predeck. Tübingen 2023, S. 155–164, hier S. 159. Dabei fällt es Blumberger womöglich ein wenig zu leicht, die „Domäne der Politik“ von der

verstehen. Auf der anderen Seite aber auch als Möglichkeit, sich im Perspektivwechsel der einzunehmenden Rolle überhaupt erst mit sonst eher vernachlässigten Fragen auseinanderzusetzen: „Was will das Wolbachia-Bakterium? Wovon träumt der Trauerrosenkäfer? Wen bedroht die Gemeine Waldrebe?“<sup>47</sup> Vor allem aber lässt es sich mit Bruno Latour als Versuch verstehen, die Differenzen grundsätzlich neu und anders zu setzen. In Latours *Parlament der Dinge* heißt es zu solch einem neuen Unterscheidungsmodell:

Die Differenz verläuft [...] nicht zwischen Sprache und Realität, die durch den gefährlichen Abgrund der Referenz getrennt sind [...], sondern zwischen solchen Propositionen, die in der Lage sind, für die kleinsten Differenzen sensible Vorrichtungen aufzubauen, und solchen, die angesichts der größten Differenzen stumpf bleiben.

Die Sprache ist nicht vom Pluriversum abgeschnitten, sie ist eine der materiellen Vorrichtungen oder Dispositive, durch die wir das Pluriversum ins Kollektiv „laden“.<sup>48</sup>

Im Zentrum solch eines Einladungsprozesses, um das es dem Parlament der Organismen geht, steht nach Latour folglich nicht mehr das alte „Zweikammersystem“ von Natur und Gesellschaft, vielmehr das Interesse daran, „ob die Propositionen, aus denen sich das Kollektiv zusammensetzt, *mehr oder weniger gut artikuliert sind*“.<sup>49</sup>

Gerade als politisch-theatraler Artikulationsversuch von Bio/Diversität verzichtet die Volksherrschaft im Garten\_Berlin dabei nicht auf die gleichermaßen (be)gründende wie auch in die Zukunft ausgreifende Fiktion. Deren Status wird besonders in der 2017 verabschiedeten „Allgemeinen Deklaration der Organismenrechte (ADO)“ deutlich, in der die Berliner Verfassung von 2020, wie es in deren Präambel explizit heißt, ihre eigene „Grundlage“ findet: Noch vor der Präambel *dieser* Deklaration und damit gewissermaßen als Präambel der Präambel der Präambel (und damit gleich dreifach ‚Vor dem Gesetz‘) heißt es hier zum einen:

*Die ADO beruht auf der Idee des Evolutionsbiologen Dr. Hannes Anbelang aus Helsinki (1907), dass der Kampf für Gerechtigkeit nur, wenn er alle Lebewesen inkludiert, sinnvoll geführt werden kann, also keinem das Recht auf ein gutes und freies Leben abgesprochen werden kann.*<sup>50</sup>

Diese vorgebliche Gründungsfigur des finnischen Biologen Anbelang ist aber in erster Linie eine *Kunstfigur*, die trotz ihres deutlich fortgeschrittenen Alters (immerhin soll die Idee aus einem Tagebucheintrag von 1907 stammen) in Performances des Künstlerkollektivs Club Real auftritt, und zwar dargestellt durch Georg Reinhard.<sup>51</sup> Zum anderen heißt es hier aber auch:

---

„Domäne der Poesie“ zu unterscheiden, wenn er mit Blick auf ein ‚Sprechen-im-Namen-von‘ konstatiert (ebd.): „In der Domäne der Politik ist die Kontrolle der Kommunikation das Entscheidende, um Macht zu gewinnen. In der Domäne der Poesie kommt es auf die Irritation von Gewissheiten durch ästhetische Erfahrungen an [...]“

47 <https://organismendemokratie.org/wo/berlin-osloer-str/> (01.08.2023).

48 Bruno Latour: *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*. Aus dem Französischen von Gustav Roßler. Frankfurt/M. 2012, S. 120.

49 Ebd., S. 304.

50 <https://organismendemokratie.org/wp-content/uploads/2020/06/Deklaration-Organismen-Rechte-2017.pdf> (01.08.2023).

51 Vgl. zum Beispiel den Bericht vom 16. 12. 2018 über die im Oktober 2018 stattgefundenen erste Sitzung des Parlaments der Organismen als „innovative Performance“ in Donauefeld, nachzulesen unter: <https://donauefeld.wordpress.com/2018/12/16/eindrucksvolles-kunstprojekt-in-donauefeld/> (01.08.2023).

*Dieser Grundrechtekatalog ist ein Entwurf mit globalem Anspruch auf die Zukunft des Lebens auf der Erde. Die erwähnten Institutionen wie Internationaler Strafgerichtshof für Organismenrechte und die repräsentativen politischen Versammlungen zur Vertretung der Organismenrechte gegenüber den Regierungen der Staaten von Homo sapiens existieren zum gegenwärtigen Zeitpunkt noch nicht.<sup>52</sup>*

Neben die chorische Figur des ‚Schon-da‘ tritt hier diejenige des ‚Noch-nicht‘. Beide bestimmen wesentlich die verschiedenen Formen des Bio/Diversitätstheaters in ihren Versuchen, dem mannigfaltigen Vorkommen von Leben immer wieder neu einen gemeinsamen „Ort und Grund“<sup>53</sup> einzuräumen. Und beide unterscheiden das Bio/Diversitätstheater deutlich von anderen, vor allem auf Einzelindividuen und Arten zentrierten Möglichkeiten, Vielfalt und Fülle zu erzählen: Im Gegensatz zum ‚Da-ist‘ des statisch-inventarisierenden Erzählens geht es mit dem chorischen ‚Schon-da‘ um eine die Einzelstimme allererst ermöglichende Einräumung, die auch Effekt einer zeitlichen Vorgängigkeit ist. Dem zurückblickenden und den Verlust beklagenden ‚Nicht-mehr‘ der Artenelegie<sup>54</sup> tritt wiederum das ‚Noch-nicht‘ des Bio/Diversitätstheaters gegenüber, das im erklärten „Anspruch auf die Zukunft des Lebens auf der Erde“ und mit der Antizipation von bislang fehlenden Repräsentations-Institutionen letztlich selbst deren Platz einnimmt. Bio/Diversität erscheint dergestalt weder als ‚Natur‘ noch als Erzählung (und auch nicht als „Blockbuster“ im Sinne Altermatts), sondern als gleichermaßen wissenschaftliche, politische und imaginäre Institution – und insbesondere: als Theater.

---

**52** <https://organismendemokratie.org/wp-content/uploads/2020/06/Deklaration-Organismen-Rechte-2017.pdf> (01.08.2023).

**53** Haß: Woher kommt der Chor, S. 14.

**54** Vgl. zum Genre der Artenelegie Heise: *Nach der Natur*, S. 47–77.



**„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.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup>

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.<sup>3</sup> 2020 etwa widmete sich ein ganzer Gedichtband dem Phänomen der ‚Endlinge‘, den letzten Vertretern einer Spezies.<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup>

Wie aber steht es um die Darstellung von Artenvielfalt im Zeitalter des sogenannten sechsten Massensterbens?<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup>

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.<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup> 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.<sup>14</sup> 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.<sup>15</sup> 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.<sup>16</sup> 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.<sup>17</sup>

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.<sup>18</sup>

---

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.<sup>19</sup> 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 farbenfrohen Zusammenschau mehr als 60 verschiedene, zumeist eindeutig bestimmbare Räuber- und Beute-, Tag- und Nacht- sowie Land- und Wasservögel.<sup>20</sup> 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.<sup>21</sup> (Anders verfährt etwa Marion Poschmann mit ihren drei Elementargedichten zu Jacob Ruisdaels *Großer Baumgruppe am Wasser* aus demselben Band).<sup>22</sup> 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!“<sup>23</sup> 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 BonnÉ. 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.<sup>24</sup> 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.<sup>25</sup>

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.<sup>26</sup> 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,<sup>27</sup> 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.<sup>28</sup> 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.<sup>29</sup>

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.<sup>30</sup> 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.<sup>31</sup>

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.<sup>32</sup> 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.<sup>33</sup> 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“.<sup>34</sup> 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.<sup>35</sup> 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.<sup>36</sup> 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.<sup>37</sup> 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 <sup>3</sup>1972, 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.<sup>38</sup> 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.).<sup>39</sup> 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.).<sup>40</sup> 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.<sup>41</sup> 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.<sup>42</sup> 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 eisenstifte // 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.).<sup>43</sup> 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).<sup>44</sup> 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

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

<sup>43</sup> 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 <sup>3</sup>1995, S. 262, erzählt, dass „1834 in Irland“ ein Riesenalk „als Hexe“ verbrannt worden sei.

<sup>44</sup> 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.<sup>45</sup> 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.<sup>46</sup> 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,<sup>47</sup> 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.

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

### Abstract

Der Beitrag untersucht literarische Bestandsaufnahmen von Artenvielfalt in Flora und Fauna auf Spitzbergen. Verglichen und mit älteren Expeditionsberichten korreliert werden Alfred Anderschs ästhetischer Reisebericht *Hohe Breitengrade oder Nachrichten von der Grenze* (1969) und Ulrike Draesners poetischer Essay „Radio Silence“ (2019) sowie Christoph Ransmayrs postmoderner Roman *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* (1984) und Martin Mosebachs pikaresker Roman *Nebelfürst* (2001). Gemeinsam ist den faktualen und fiktionalen Texten genreübergreifend, dass sie auf die Wahrnehmung einer relativ geringen Artenvielfalt reagieren, indem sie Leere evozieren und diese narrativ und deskriptiv, imaginativ und (auto-)reflexiv füllen. Auf eine anfängliche Desillusionierung folgt prozessual eine Schulung der Sinne und die Entdeckung einer unscheinbaren Vielfalt. Im Fokus stehen wissenschaftliche und poetische taxonomische Verfahren, insbesondere die Bestandsaufnahme *ex negativo* und die Kompensation verlorener Artenvielfalt durch Imagination urzeitlicher Biodiversität.

**Keywords:** Artenvielfalt, Alfred Andersch, Ulrike Draesner, Christoph Ransmayr, Martin Mosebach

*Für Alexander, in Erinnerung an Spitzbergen 2023*

Die Arktis gehört nicht zu den „best places“, also den Habitaten mit der höchsten Artenvielfalt, die der namhafte Biologe Edward O. Wilson auf unserem Planeten identifiziert und zum besonderen Schutz empfiehlt.<sup>1</sup> Bereist man heute die im vorliegenden Beitrag fokussierte Inselgruppe Spitzbergen, so entspricht dieses Land mindestens auf den ersten Blick nicht unserer „kulturell tief verankerten Idealvorstellung von einer Welt, deren wesentliches Charakteristikum die Vielfalt von Lebewesen ist, mit denen der Mensch zusammen existiert“.<sup>2</sup> Denkt man an die lange Tradition von Paradies-Bildern, die eingerahmt von einer bunt wuchernden Natur eine Vielzahl unterschiedlichster Lebewesen versammeln,<sup>3</sup> so könnte der Kontrast zum Anblick einer Eislandschaft kaum größer sein. Dennoch – oder gerade deshalb? – übt die Arktis (nicht nur) auf die literarische Imagination eine besondere Faszination aus. Zugleich lösen Berichte von der fortschreitenden Eisschmelze, die den ‚hohen Norden‘ verändern wird, Betroffenheit aus. Geht man mit Blick auf sinnliche Schilderungen üppiger Flora und Fauna in Erzählungen von Reisen in ferne Länder davon aus, dass Vielfalt sowohl Leser:innen als auch Autor:innen ästhetisches Vergnügen bereitet, so stellt sich die Frage, wie die Wahrnehmung einer vergleichsweise geringen Biodiversität – gemeint ist „die Summe aus differenten Individuen mit verschiedenen Lebensformen und Lebensweisen“<sup>4</sup> – ästhetisiert und problematisiert wird.

---

1 Vgl. Edward O. Wilson: *Die Hälfte der Erde. Ein Planet kämpft um sein Überleben*. Übersetzt von Elsbeth Ranke. München 2016, Kapitel 15.

2 Georg Toepfer: Biodiversität als Tatsache und Wert in der langen und kurzen Geschichte des Konzepts. In: *Anthropozän – Biodiversität – Klimawandel. Transdisziplinäre Perspektiven auf das gewandelte Verhältnis von Mensch und Natur*. Hrsg. von dems./Stascha Rohmer. Freiburg 2021, S. 26–47, hier S. 26.

3 Vgl. ebd., S. 29.

4 Ebd., S. 31. Wenn im vorliegenden Beitrag von Biodiversität gesprochen wird, geschieht dies gemäß biologischem Verständnis, ohne den Begriff synonym zu ‚Naturschutz‘ zu verwenden und einen ethischen Imperativ damit zu verknüpfen, wie dies seit einiger Zeit im öffentlichen und politischen Diskurs zu beobachten ist.

Literarische Erzählungen von historischen Arktisexpeditionen erinnern uns daran, dass man jahrhundertlang bis an die Packeisgrenze im hohen Norden fuhr und dabei die sichere Rückkehr aufs Spiel setzte, um den Reichtum der Meere und der Inseln auszubeuten. Infolge der extensiven Jagd auf Walrosse und Eisbären, der Ausrottung von Walarten und der maßlosen Überfischung präsentiert sich die Arktis in späteren Reiseberichten mindestens auf den ersten Blick als ‚leerer Raum‘. So etwa in Alfred Anderschs Bericht über eine Reise nach Spitzbergen (*Hohe Breitengrade*, 1969), der sich konzeptuell einer ‚ästhetischen Expedition‘ annähern will:

In Wirklichkeit herrscht auf Spitzbergen die Leere. Leer die Berge und die Gletscher, leer die Geröllhalden und die Kiesebenen, die Tundren und die Lagunenstrände, die cañons des Inneren und die Deltas der wenigen Flüsse. Baumlos und leer gleiten die Linien und Flächen in die leere See. Ungeheure, doch leere Bilder aus Weiß, aus Grau, aus Dunkelrot, aus Moosfarben.<sup>5</sup>

Zu einem späteren Zeitpunkt der Reise konstatiert er emotionaler: „Die See nördlich von Spitzbergen ist im Jahre 1964 eines der einsamsten Meere der Welt“ (A 78). „Etwas Verlorenes“ sei deshalb immer um ihr Schiff, bekennt Andersch (A 87). Von „stummen Buchten“ ist die Rede (A 87), denn die geringe Biodiversität in Flora und Fauna ist auch akustisch wahrnehmbar. Was sich ihm beim Blick nach Norden in Richtung Packeisgrenze darbietet, bezeichnet Andersch als „Metapher der absoluten Leere“ (A 110).

Eine immersive Begehung der nördlichsten Inseln offeriert eine außergewöhnliche Erfahrung: Die wahrgenommene Stille aufgrund der Absenz von Blätterrauschen und Tiergeräuschen lasse einen „ansatzweise fühlen, was es heißen würde, allein zu sein auf diesem Planeten“ (D 2), wie es Ulrike Draesner in ihrem poetischen Reisebericht „Radio Silence“ formuliert, der eine Reise nach Spitzbergen verarbeitet.<sup>6</sup> Darin beschreibt sie das anfängliche Unvermögen, die Lebensformen des hohen Nordens mit ihrem an die ‚mittleren Breiten‘ angepassten Sinnesapparat wahrzunehmen.<sup>7</sup> Ihre Empfindung erinnert an den Vorschlag Edward O. Wilsons, angesichts des massenhaften Artensterbens die für viele Ohren zu selbstzufrieden klingende Epochenbezeichnung ‚Anthropocene‘ durch ‚Eremocene‘, also ‚Zeitalter der Einsamkeit‘, zu ersetzen.<sup>8</sup>

Es stellt sich die Frage, wie Erzähltexte auf die geringe Artenvielfalt des zu beschreibenden Raumes reagieren, wie sie die Leere evozieren und sie narrativ und deskriptiv, imaginativ und (auto-)reflexiv füllen. Ulrike Draesner notiert in ihrem poetischen

---

5 Alfred Andersch: *Hohe Breitengrade oder Nachrichten von der Grenze*. Mit achtundfünfzig Farbtafeln von Gisela Andersch (1969). Zürich 1984, S. 25 (im Folgenden mit der Sigle ‚A‘ und entsprechenden Seitenzahlangaben im Text referenziert).

6 Für „Radio Silence“ erhielt Draesner im Jahr 2019 den *Deutschen Preis für Nature Writing*. In dem hybriden Text verschmelzen Tagebuch, Reisebericht, philosophischer Essay und Gedicht. Meine Bezeichnung als ‚poetischer Reisebericht‘ scheint mir das Anliegen des Texts zusammenzufassen, der bis heute nicht publiziert worden ist; die im Radio ausgestrahlte Lesung ist als Audiodatei über den NDR als Podcast erhältlich. Im Folgenden referenziere ich mit Genehmigung der Autorin nach dem unveröffentlichten Manuskript (PDF, Mai 2020) mit der Sigle ‚D‘ und entsprechenden Seitenzahlangaben im Text.

7 Vgl. dazu Evi Zemanek: Arktische Klanglandschaften im Podcast. Natur-Sprechen in Ulrike Draesners Audiotext ‚Radio Silence‘. In: *Welche Natur, welche Literatur? Traditionen, Wandlungen und Perspektiven des Nature Writing*. Hrsg. von Tanja van Hoorn/Ludwig Fischer. Stuttgart 2023, S. 221–246.

8 Vgl. Edward O. Wilson: Beware the Age of Loneliness. In: *The Economist*, 18.11.2013, <https://www.economist.com/news/2013/11/18/beware-the-age-of-loneliness> (06.03.2024).

Reisebericht als erste Reaktion auf die ungewöhnliche Leere und Stille, gleichsam als Auftakt jeder weiteren Handlungsschilderung: „Wir fingen an, nach Tieren zu suchen“ (D 1). Ergänzen müsste man dies sogleich um die Suche nach Pflanzen, denn das gezielte Suchen nach Lebendigem prägt viele Arktis-Reiseberichte und mündet in Aufzählungen verschiedenster Art, denen allerdings – etwa im Vergleich mit den extensiven Schilderungen von Vielfalt in den Schriften von Darwin und Humboldt – eine auffällige Kürze gemeinsam ist.

Kernmomente jeder faktualen und fiktionalen Bestandsaufnahme von Biodiversität sind das Zählen, Benennen, Auflisten und dabei oft auch Ordnen. Qua Aufzählung der einzelnen wahrgenommenen Pflanzen- und Tierarten wird die Landschaft als Ganze evoziert. Im Folgenden werden generisch unterschiedlichste Texte über Reisen zum Spitzbergen-Archipel herangezogen und punktuell miteinander korreliert: Alfred Anderschs ästhetischer Reisebericht *Hohe Breitengrade oder Nachrichten von der Grenze* (1969) und Ulrike Draesners poetischer Essay „Radio Silence“ (2019), die beide Züge von Nature Writing<sup>9</sup> aufweisen, Christoph Ransmayrs postmoderner Roman *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* (1984) und Martin Mosebachs pikaresker Roman *Der Nebelfürst* (2001) sowie das *Tagebuch* des Zoologen Willy Kükenthal (1886) und der Expeditionsbericht des Polarforschers Julius Payer (1876). Dieser Beitrag hat explorativen Charakter und stellt die Primärtexte in den Vordergrund. Die skizzierten Beobachtungen aus den Lektüren berühren verschiedene Forschungskontexte: literarische Arktis-Imaginationen, interdisziplinäre Biodiversitätsforschung, wissenschaftliche und künstlerische beschreibende und taxonomische Verfahren sowie den Konnex von Ästhetik und Aisthesis.

## I. Scheinbare Leblosigkeit und Ausdruckslosigkeit

Verschiedenste Schilderungen von Reisen in die Arktis – sei es im Roman, im Reisetagebuch oder essayistischen Reisebericht – inszenieren die Diskrepanz zwischen Erwartungen von Vielfalt und der Konfrontation mit geringer Biodiversität. So zum Beispiel in Christoph Ransmayrs postmodernem Roman *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* (1984), der die Wahrnehmung der Arktis zu verschiedenen Zeiten überblendet, indem er Zitate aus Reiseberichten, Tagebüchern und Briefen aus der Feder der namhaften Polarforscher Payer und Weyprecht mit fiktionalen Reiseeindrücken seines Protagonisten Joseph Mazzini verwebt, der sich auf die Spuren der großen Arktis- und Nordpolexpeditionen begibt und schließlich „im arktischen Winter 1981 in den Gletscherlandschaften Spitzbergens verloren [ging]“.<sup>10</sup> Julius Payer, der 1869/70 an der

<sup>9</sup> Draesners und Anderschs Texte tragen – wenn auch nicht durchweg oder ausschließlich – Grundzüge des Nature Writing, denn hier schildern reale Personen als Autorin und Autor autobiografisch eigene, sinnlich-leibliche Naturwahrnehmungen, die sich räumlich und zeitlich konkret verorten lassen und verbinden sie mit essayistischer Reflexion (zu diesen Grundzügen vgl. Ludwig Fischer: *Natur im Sinn. Naturwahrnehmung und Literatur*. Berlin 2019, S. 45–53). Nature Writing lenkt die Aufmerksamkeit auf das Nicht-Menschliche oder Mehr-als-Menschliche und stößt dazu an, über unsere Beziehung zu demselben im ‚Netzwerk des Lebendigen‘ nachzudenken.

<sup>10</sup> Christoph Ransmayr: *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*. Frankfurt/M. 2005, S. 11 (im Folgenden mit der Sigle ‚R‘ und entsprechenden Seitenzahlangaben im Text referenziert). Auch aus Payers Expeditionsbericht referenziere ich nach Ransmayr unter derselben Sigle; sie wurden abgeglichen mit der Originalpublikation: Julius Payer: *Die österreichisch-ungarische Nordpol-Expedition in den Jahren 1872–1874*. Wien 1876.

Zweiten Deutschen Nordpolar-Expedition nach Ostgrönland teilnahm, 1871 gen Spitzbergen reiste, zusammen mit Carl Weyprecht schließlich die Österreichisch-Ungarische Nordpolexpedition (1872–1874) leitete und die arktische Inselgruppe Franz-Josef-Land entdeckte, notierte beim Aufbruch in den Norden im Sommer 1872, dass man wider besseres Wissen von der Entdeckung eines schönen Landes im Eismeer träumte, ohne die Folgen des Klimas für die Vegetation zu bedenken: „Seine Thäler dachten wir uns damals mit Weiden geschmückt und von Renthieren belebt“ (R 46). Tatsächlich aber entdeckte er, so heißt es in Ransmayrs Roman, „etwa sechzig Inseln aus Urgestein, fast zur Gänze unter einer mächtigen Gletscherdecke begraben, Basaltgebirge, neunzehntausend Quadratkilometer Leblosigkeit“ (R 23). Das Franz-Josef-Land, so formulierte es wiederum Payer selbst, „zeigte den vollen Ernst der hocharktischen Natur; besonders im Anfang des Frühjahres schien es allen Lebens entblößt zu sein“ (R 209). Man beachte die Übersetzung der Wahrnehmung geringer Biodiversität in „Leblosigkeit“ und weiteres Vokabular aus diesem Bedeutungsspektrum.

An wie viel Biodiversität sind unsere Sinne gewöhnt, wann empfinden wir sie als eine Überforderung und wann als Unterforderung, die Einsamkeitsgefühle weckt? Auf die Frage gibt es keine universelle Antwort. Zu Zeiten, als Imperialismus und Kolonialismus ihren Höhepunkt erreichten, wurde auch die Ansicht vertreten, dass es ebenso ein ‚Übermaß‘ an Biodiversität gäbe, so nochmals Julius Payer: „gleichwie es Länder gibt, die durch das Uebermaß, mit welchem sie die Natur gesegnet hat, bis zur Uncivilisierbarkeit erdrückt sind, so lag hier [auf Spitzbergen] das andere Extrem vor uns; gänzliche Vernachlässigung, unbewohnbare Dürftigkeit“ (R 210).

Eine vergleichbare Desillusionierung erlebt Theodor Lerner in Martin Mosebachs Roman *Der Nebelfürst* (2001), der zur Zeit der heroischen Polarexpeditionen und kolonialistischen ‚Abenteuer‘ spielt. Hier reist ein junger aspirierender Zeitungsjournalist – basierend auf der historischen Person Theodor Lerner – im Jahr 1898 in die Arktis: vorgeblich, um den verschollenen Ballonfahrer und Arktisforscher Salomon August André zu suchen, schließlich aber mit dem Vorhaben, die zum Spitzbergen-Archipel gehörende, südlich der Hauptinsel gelegene „herrenlose Bären-Insel“ (norwegisch Bjørnøya) in Besitz zu nehmen.<sup>11</sup> Als er sie per Expeditionsschiff erreicht, „war dies von allen Inseln die reizloseste. Grau war der Stein, aber grau kam ihm auch das verkümmerte krautartige Gewächs vor, das sich an diesen Stein klammerte“ (M 54). Wie hier und in obigen Zitaten erfolgt die Feststellung geringer Biodiversität oftmals über die Farbwahrnehmung von Landschaften. Schon Julius Payer konstatierte: „Mit Pflanzenfarben also kann die Natur sich dort oben nicht schmücken“ (R 210). Und auch Ulrike Draesner notiert direkt zu Anfang ihres Essays am Rande, dass „die Farben der Arktis“ weiß, blau und schwarz seien, nicht aber grün (D 2). Theodor Lerner spricht von einer „toten Umgebung“ (M 54). Die fehlende Vegetation, gleichbedeutend mit fehlenden landschaftlichen Reizen, verleitet ihn auf eine Art zu philosophieren, welche die Erwartung einer reizvollen Vielfalt offenbart: „Ausdruckslosigkeit und offensichtliche Bedeutungslosigkeit waren die Abzeichen des Nichtseins, auch wenn da tonnenweise Materie in der Landschaft herumlag“ (M 54). In Kenntnis der Schilderung, „wie Christoph Columbus die Insel Hispaniola betrat [...] und dann in feierlicher

---

11 Martin Mosebach: *Der Nebelfürst*. Frankfurt/M. 2001, S. 18 (im Folgenden mit der Sigle ‚M‘ und entsprechenden Seitenzahlangaben im Text referenziert).

Proklamation in den Urwald und das Papageiengekreisch hinein [...] die Insel für den König von Spanien in Besitz nahm“ (M 56), ist Lerner eine enthusiastische Inbesitznahme dieses Landes „in seiner weit ausgebreiteten Ödheit“ nicht mehr möglich (M 55). Mosebachs Protagonist steht unter dem Eindruck der um 1900 beliebten Dioramen, die fremde, exotische Flora und Fauna in Form von importierten und nachgebildeten Pflanzen sowie präparierten Tieren ausstellten (vgl. M 178–180). Natürlich sind jegliche Schilderungen üppiger tropischer Regenwälder, auf die er pauschal verweist, die Kontrastfolie für Erzählungen von arktischen Eiswüsten, die insbesondere um 2000 auf den Markt kamen.

Beachtenswert ist gleichwohl, dass der Bäreninsel dennoch ein unwiderstehlicher exotischer Reiz zugeschrieben wird und sie großes Begehren weckt, obwohl sie *de facto* als trostlose, unwirtliche Gesteinswüste wahrgenommen wird. Die Reihe an faktualen und fiktionalen Zeugnissen von wahrgenommener *fehlender* Biodiversität ließe sich lang fortsetzen, doch soll darauf zugunsten der Thematisierung von Flora und Fauna verzichtet werden.

## II. Bestandsaufnahmen *ex negativo*

Eine Besonderheit von Arktis-Texten ist, dass wir darin, öfter als Aufzählungen von Pflanzen- und Tierarten, ‚negative Listen‘ des nicht (mehr) Vorhandenen finden. Sie listen qua Negation auf, was vermisst wird, und evozieren auf diese Weise dennoch Bilder von Biodiversität. Zu unterscheiden sind zunächst Aufzählungen der Pflanzen und Tiere, die aufgrund des Klimas dort nicht existieren, und solche von Tieren, die einst dort lebten, aber durch den Menschen dezimiert oder gar ausgerottet wurden. So hält Ulrike Draesner in ihrem Essay fest: „Es gibt kaum Fliegen, kaum Insekten. [...] Bäume gibt es nicht. [...] Kein Rauschen der Blätter. Keine Blätter [...] Keine Pollen, keine Bakterien“ (D 17, 20). Ihr Vergleichshorizont ist die gegenwärtige biologische Vielfalt in Deutschland. Sie reflektiert über die Anpassung als sichtbar dominantes Prinzip und die Auswirkungen der arktischen Vegetation auf ihr Landschaftserleben und ihre Selbstwahrnehmung. Alfred Andersch hingegen kontrastiert die reduzierte Biodiversität zum Zeitpunkt der Niederschrift seines Reiseberichts mit dem Artenreichtum vor der Dezimierung durch den Walfang, der auf Spitzbergen zwischen 1625 und 1645 sein Maximum erreicht hatte.<sup>12</sup>

Andersch schreibt:

Danach gab es keinen Wal mehr. Es gab keinen Polarwal und Boskayerwal mehr, keinen Zahnwal und keinen Pottwal und keinen von den vielen anderen Walen mehr, deren paradiesisches Lachen auf den wunderbaren Kupferstichen im *Zorgdrager* abgebildet ist. Das Meer war ausgeschöpft, vom ostgrönländischen Packeisgürtel bis zu den Sieben Inseln und vom 80. Breitengrad bis Jan Mayen. Es gab auch keine Walrosse mehr und nur noch wenige Robben. Ein Jahrhundert nach der Ausplünderung des Meeres wurde die Tierwelt des Landes vernichtet, zuerst von russischen, dann von norwegischen Jägern. Bis dahin streiften Tausende von Bären umher, Zehntausende von Füchsen, und in den Tundratälern bewegten sich riesige Rentierherden. Auf den Inseln und an den geschützten Teilen der Strände brüteten Eiderenten und Brandgänse in solchen Scharen, daß sie, wenn sie aufflogen, die Sonne verdunkelten. (A 43)<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Andersch zitiert u.a. aus Jeannette Mirsky: *Die Erforschung der Arktis*. Zürich 1953.

<sup>13</sup> Die von Andersch erwähnte Quelle ist: Cornelius Gijsbertz Zorgdrager: *Alte und neue grönländische Fischerei und Walfischfang. Mit einer kurzen historischen Beschreibung von Grönland, Island, Spitzbergen, Nova Zembla, Jan Mayen Eiland, der Strasse Davis u.a.* Ausgefertiget durch Abraham Moubach. Leipzig 1723.

Die hyperbolische Beschreibung der Tiermenge ist typisch für Narrative anthropogener Artenreduktion. Man muss wissen, dass sich an die Passage über die Ausrottung der Wale die emotionalste, engagierteste Einlassung seines Berichts anschließt, in der er die rücksichtslose, ungebremste ‚Eroberung der Natur‘ anprangert und fordert, der Mensch möge sich selbst Grenzen setzen. Im vorliegenden Zusammenhang sei jedoch auf einen anderen Aspekt aufmerksam gemacht: die Ähnlichkeit der syntaktischen enumerativen Strukturen bei Draesner und Andersch („Es gibt keine...“ bzw. „Es gab keine...“), die Assoziationen wecken mit der viel umfangreicheren Liste in Inger Christensens dänischem Langgedicht *alfabet* (1981), auch wenn es jene berühmte Inventarisierung der Welt negatiert. Man denke an die ersten Verse der immer länger werdenden Abschnitte: „die aprikosenbäume gibt es, [...]“, „die farne gibt es, [...]“, „die zikaden gibt es [...]“, „die tauben gibt es, [...]“ usw.<sup>14</sup> In Christensens unverkennbar skandinavischer Welt, aufgebaut als poetische Übersetzung der sog. Fibonacci-Folge, gibt es neben dem, was wir bei Draesner und Andersch an anderer Stelle finden (z.B. die „eiderente“, Ch 17) vor allem das, was dort nicht (mehr) vorhanden ist (z.B. „fischreiher gibt es [...], und den fischadler, das schneehuhn/ den falcken, das mariengras und die farben der schafe; [...] den feigenbaum gibt es; [...] und die obstbäume gibt es und das obst im garten [...] in ländern wo die wärme genau die farbe im fleisch erzeugen wird die aprikosenfrüchte haben“ (Ch 19). Hier finden wir unzählige Pflanzen- und Tierarten, oftmals als Farbphänomene wahrgenommen, aber im Verlauf des Gedichts greift die Aufzählung der Schöpfung, die strukturell auch mit dem Wachstum verschiedener Pflanzen korreliert wird, schrittweise aus auf menschgemachte Werkzeuge der Vernichtung („die atombombe gibt es“, Ch 37).<sup>15</sup> Das alphabetische Bauprinzip kann die deutsche Übersetzung nicht nachbilden, aber die unermüdliche Wiederholung desselben Prädikats („gibt es“) nach der Aufzählung des Konkreten beschwört eindringlich die generative, welterschöpfende Macht der Sprache. Vergleichbar scheinen sich in den Spitzbergen-Texten die nachfolgend betrachteten Aufzählungen der Existenz des Gesehenen und oft Flüchtigen versichern zu wollen.

### III. Die Entdeckung des Unscheinbaren

Wer heute nach Spitzbergen reist, darf damit rechnen, Seevögel, Eiderenten, Svalbard-Rentiere, Robben, Walrosse und vielleicht einen Eisbären, mit viel Glück auch einen Polarfuchs oder gar in der Ferne die Fluke eines Wals zu sehen. Ornithologisch vorgebildete Augen können unter den Vögeln bis zu dreißig Arten unterscheiden. Ulrike Draesner zum Beispiel identifiziert die Elfenbeinmöwe und den Papageieneistauer, Alfred Andersch kann eine Handvoll Alkenvogelarten benennen. Anderschs Reisebericht enthält außerdem von seiner Frau Gisela aufgenommene Fotografien von der Roten und der Schwarzen Krustenflechte sowie dem Polarmohn (Papaver dahlianum) und dem Steinbrech (*Saxifraga groenlandica*). Vollständige, kohärente Listen der von Andersch (im Jahr 1965) und Draesner (im Jahr 2019) gesichteten

<sup>14</sup> Inger Christensen: *alfabet / alphabet*. Aus dem Dänischen von Hanns Grössel. Münster 1990, S. 9, 11, 13, 15 (im Folgenden mit der Sigle ‚Ch‘ und entsprechenden Seitenzahlangaben im Text referenziert).

<sup>15</sup> Vgl. einführend zur Struktur des Gedichts Kai Sammet: Das Buchstabieren von Schöpfung und Vernichtung. In: [literaturkritik.de](https://literaturkritik.de), <https://literaturkritik.de/christensen-alfabet-alphabet-das-buchstabieren-von-schoepfung-und-vernichtung,23933.html> (01.08.2023).

Tiere und Pflanzen finden wir jedoch nicht in ihren Reiseberichten, denn Anderschs Text ist chronologisch sortiert und berichtet diskontinuierlich und ereignishaft über Sichtungen; Draesner verknüpft vereinzelte Sichtungen essayistisch mit Reflexionen über Lebendigkeit, Interspezies-Beziehungen und die Stellung des Menschen im Netzwerk des Lebendigen.

Konkret tauchen also in beiden Texten Tiere und Pflanzen hin und wieder vereinzelt auf, im Kontrast zu den seitenfüllenden, geordneten Listen, die man in wissenschaftlichen Expeditionsdokumenten findet. Der namhafte Zoologe Willy Küenthal (1861–1922)<sup>16</sup> reiste 1886 mit Walross- und Walfängern nach Spitzbergen, um Studienmaterial zu Walen und anderer Meeresfauna zu sammeln. 1889 folgte seine zweite Expedition nach Svalbard. Seine erste Arktis-Reise dokumentierte er fünfundzwanzigjährig in einem wissenschaftlichen Tagebuch, das erst 129 Jahre nach jener Reise ediert und publiziert wurde.<sup>17</sup> Darin beschreibt er wiederholt die Arbeit mit dem sog. Kratzeisen, mit dem er in verschiedenen Tiefen Meerestiere sammelte, um sie zu konservieren und zu präparieren. Am 25. Juni notiert er zum Beispiel: „Tiefe ca. 20 m. Lehmgiger Boden voll von Anneliden. (Ophelia. Ammotrypane, Phyllocoeen. Nereiden. Syllideen. Lumbrionereiden.) / ferner Synapten/ etc. etc.“ Und nachdem er sich weiter vom Schiff entfernt und auf die offene See hinausbegeben hatte: „3 Scrapen brachten mir Bryozoen, Polypen, Pecten [,] Cardium, sowie andere Muscheln, alle lebend, ferner Holothurien [,] (Psolus) Würmer, Ophiuren etc. (K 88)“<sup>18</sup>

Zur Repräsentation von Biodiversität sind Listen gut geeignet, meint Georg Toepfer mit der Begründung, dass sie Einheiten auf gleichem Abstraktionsniveau enthalten, Ranggleichheit ausdrücken und eine fortlaufende Ergänzung erlauben.<sup>19</sup> Dem ließe sich hinzufügen, dass horizontale Listen wohl stärker als vertikale Listen eine Egalität des Genannten suggerieren. Fraglich ist allerdings, ob dies im vorliegenden Fall zuträglich ist, denn diese Aufzählung verschiedener Gattungen und Subgattungen von Ringelwürmern, Stachelhäutern, Nesseltieren u.a. lässt für Lai:innen im Unterschied zu Verwandtschaftstabellen in Form von Baumdiagrammen keine klassifikatorische Systematik erkennen. In der ersten Niederschrift sind die Funde scheinbar noch ungeordnet. Gegen Ende der Reise listet Küenthal sein „Material zur exakten anatomisch histologischen Arbeit“ tabellarisch geordnet auf (K 171f). Neben den Gehirnen,

**16** Wilhelm (Willy) Georg Küenthal promovierte 1884 in Jena bei Ernst Haeckel („Über die lymphoiden Zellen der Anneliden“, d.h. Ringelwürmer), war später Professor für Zoologie in Jena, Breslau und Berlin sowie schließlich auch Direktor des Zoologischen Museums in Berlin. Nach ihm sind eine Insel (Küenthaløya), ein Höhenzug (Küenthalfjellet) und ein Gletscher (Küenthalbreen), beides auf der zum Spitzbergen-Archipel gehörenden Insel Svenskøya, sowie mehr als zwanzig taxonomische Arten benannt.

**17** Sibylle Bauer (Hrsg.): *Tagebuch Willy Küenthal*. Berlin, Heidelberg 2016 (im Folgenden mit der Sigle ‚K‘ und entsprechenden Seitenzahlangaben im Text referenziert). Zu den im Tagebuch kombinierten ‚Erzählverfahren‘ und möglichen Vorbildern (u.a. der Reisetagebücher von Charles Darwin und Alexander von Humboldt) vgl. ebd., S. 14–21.

**18** Die hier genannten lateinischen Taxa stehen für: Ringelwürmer (Anneliden) sowie eine Gattung von Stachelhäutern (Synapten); Moostierchen (Bryozoen), Nesseltieren (Polypen), Kammuscheln (Pecten), Herzmuscheln (Cardiidae), ferner Seegurken (Holothuroidea), Schuppenseegurken (Psolus phantapus) und Schlangensterne (Ophiuren). Bekannter ist jedoch Küenthals einzigartige Sammlung von Walembryonen und -gehirnen. Vgl. ebd., S. 7–8. Dass die nicht nachhaltige Jagd für den deutlichen Rückgang der Walpopulation um Svalbard verantwortlich ist, notiert Küenthal mit Bedauern am 23. August 1886 (ebd., S. 183).

**19** Vgl. Toepfer: Biodiversität, S. 27 f. – Allgemeiner zu Formen und Funktionen von Listen siehe Eva von Contzen: Listen lesen. Eine literaturwissenschaftliche Perspektive. In: BLOG des Kulturwissenschaftlichen Instituts Essen, [https://blog.kulturwissenschaften.de/listen-lesen/\(06.04.2022\)](https://blog.kulturwissenschaften.de/listen-lesen/(06.04.2022)).

Eierstöcken und Embryonen verschiedener Walarten verzeichnet er ganze Sammlungen von Ringelwürmern, Muscheltieren, Manteltieren, Stachelhäutern, Moostierchen u.a., die sich heute mehrheitlich im Senckenberg-Museum in Frankfurt befinden. Für Lai:innen besitzt Kükenthals Liste wenig Evokationskraft. Sucht man nach Bildern der genannten Meeresfauna, so wird man auf Haeckels eindrucklichen Bildtafeln aus *Kunstformen aus dem Meer* und *Kunstformen der Natur* fündig.<sup>20</sup>

Anders als Kükenthal, der die von ihm gesammelten Tiere schlicht beschreibt, klassifiziert und katalogisiert, neigt Andersch wie schon Haeckel zur Ästhetisierung auch der ‚unscheinbarsten‘ Lebewesen. Gerade die scheinbare farbliche Eintönigkeit der Landschaft Spitzbergens, insbesondere der Nordküste, verführt Andersch mehrfach dazu, genauer hinzusehen und den unscheinbaren ‚Gewächsen‘ doch noch ein optisches Erlebnis abzugewinnen:

Auf den polierten Flächen, die ins Rote, Gelbliche, Bläuliche spielen, haben sich Flechten angesiedelt, schwarze chinesische Schriftzeichen, grüne körnige Kontinente. Die schönste unter ihnen ist eine brennend rote, die Kreise bildet. Eine derart leuchtende Flechte habe ich noch nirgends gesehen. Ich weiß ihren Namen nicht. Es ist eine Schande, daß ich über Flechten so gut wie nichts weiß. (A 88)<sup>21</sup>

Im Nature Writing, zu dem man Passagen wie diese aus Anderschs Text zählen darf, gilt die Identifikation der wahrgenommenen Lebewesen per korrekter lateinischer Gattungsbezeichnung selbstredend als Nachweis naturkundlichen Wissens, auch wenn man sich über die Effekte der eingestreuten Fachsprache streiten kann. „Wer über Natur – genauer: von seinen Naturwahrnehmungen in überzeugender Weise schreiben will, muss die wahrgenommenen ‚Dinge‘ benennen. Zutreffend benennen.“<sup>22</sup> So fordert es Ludwig Fischer, damit die Leser:innen die beschriebenen Phänomene identifizieren können. Er setzt dabei allerdings unausgesprochen eine taxonomisch geschulte Leserschaft voraus, mit der Autor:innen außerhalb wissenschaftlicher Kommunikationskontexte keinesfalls rechnen können. Werden die Taxa als unbekannte Fremdwörter wahrgenommen, so sei dann doch „eine eingehende Beschreibung, eine sprachliche Darstellung der Naturerscheinung“ notwendig.<sup>23</sup> Außerdem konzediert Fischer, „Wahrnehmung und Aufmerksamkeit“ für nicht-menschliche Lebewesen „fangen nicht mit dem Benennen an, sondern mit der [...] Hinwendung zu dem Anderen“.<sup>24</sup>

Die von Andersch hier selbst bedauerte Unkenntnis der Taxa wird für ihn nur vorgeblich zum Problem. Im Folgenden kratzt er schließlich etwas Wissen über Flechten als „symbiotisch lebende Pilze und Algen“ (A 88) zusammen und hebt ihr extrem langsames Wachstum als herausragendes Charakteristikum hervor, das auch Draesner zu Reflexionen über eine andere Zeitlichkeit des Lebendigen in der Arktis anregt (vgl. D 11,17). Während Andersch – im Sinne des reflexiven Moments von Nature Writing – die Vorstellung fasziniert, dass dieselbe alte Flechte vielleicht schon von

---

20 Siehe zum obigen Zitat z.B. die Tafeln mit Schlangensterne, Moostieren oder Seegurken in Ernst Haeckel: *Kunstformen der Natur / Kunstformen aus dem Meer*. Neudruck nach der Erstausgabe *Kunstformen der Natur*, München [u.a.] 2012, S. 150, 196, 230, 270.

21 Vermutlich meint er die Rote Krustenflechte, die auf S. 59 fotografisch dokumentiert ist. Die Fotografie auf der Folgeseite zeigt die Schwarze Krustenflechte.

22 Ludwig Fischer: Poesie des Benennens. Über den Gebrauch von Namen und Zuschreibungen im Nature Writing. In: *literatur für leser:innen*. 44/2021, H. 1, S. 11–30, hier S. 12.

23 Ebd., S. 20.

24 Ebd., S. 39.

Captain Parry betrachtet worden war und ihr Anblick ihn also mit dem Polarforscher verbindet, der im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts mehrfach nach Spitzbergen kam, plädiert Draesner für eine andere Haltung gegenüber dem Bodengewächs, die man innerhalb ihres poetischen Reiseberichts durchaus als Entwicklung interpretieren kann. Zunächst ermahnt sie sich selbst zu einer besonderen Wertschätzung der symbiotischen Lebensgemeinschaft: „Auf nichts treten, möglichst nichts berühren. Eine Flechte wächst nur einen Millimeter pro Jahr“ (D 11). Später scheut sie sich nicht mehr davor, darauf zu treten, denn nun will sie – explizit mit Bezug auf Donna Haraways Konzept von „Companionship“ (D 17) – eine anthropozentrische Perspektive entschiedener unterlaufen mit dem „Versuch: Stein, Flechte, Tier auffassen als Teil jenes Wir, das sich bewegt“ (D 17).

Das artikulierte Staunen über die Phänomene unterscheidet die Lai:innen von Wissenschaftler:innen wie Kükenthal. Zugleich würde der Zoologe wohl die von ihm gesammelten kleinen Lebewesen keinesfalls als ‚unscheinbar‘ bezeichnen. Andersch hingegen verortet seine eigene Zeit an einem Paradigmenwechsel medialer Auseinandersetzung mit der natur-kulturellen Umgebung: Lange Zeit habe man ‚Motive‘ gejagt, sich allein auf Sehenswürdigkeiten konzentriert. Nun gehe es um Aufmerksamkeit für das Unscheinbare: „die Welt zwischen den Sehenswürdigkeiten aufnehmen, die ganze Welt, den Zusammenhang der Dinge. Die Häuser von Gelsenkirchen und Sheffield. Zwanzig Quadratmeter Tundra. Details des Unscheinbarsten, Totalen auf Ödestes“ (A 20).<sup>25</sup>

Mehreren Erzählungen von Arktis-Reisen ist im Kern eine Entwicklung gemeinsam: Angetrieben vom Wunsch, Unbekanntes zu entdecken, blicken Reisende der Sichtung arktischer Flora und Fauna mit unrealistischen Erwartungen entgegen. Tatsächlich, so müssen es Lai:innen ohne spezielle zoologische oder botanische Erkenntnisinteresse feststellen, sind Tiersichtungen (zumindest von größeren Säugetieren) eher selten, die auf Svalbard lebenden Arten überschaubar und die Vegetation so unspektakulär, dass sie ein genaues, kenntnisreiches Hinsehen und eine Wertschätzung des Unscheinbaren erfordert.

In einigen Texten wird die Anpassung der Erwartungen, die Hinwendung zum Bescheideneren und damit einhergehend auch die Aneignung der Fähigkeit, die vorhandene Flora und Fauna zu identifizieren, als Lernprozess beschrieben, so bei Draesner und Andersch. Bei Ransmayrs Protagonist Joseph Mazzini tritt eine gewisse Relativierung seiner Erwartungen schon vor Antritt seiner Reise ein, infolge der Lektüre der reisevorbereitenden „Hinweise für Touristen“, die ihm der Gouverneur Spitzbergens zusenden lässt. Lakonisch resümiert der Erzähler, die Innensicht des Protagonisten einnehmend: „Die Vogelarten Svalbards sind gezählt. Die Namen der Flechten und Moose aufgezeichnet, ihr Regenerationszyklus bekannt“ (R 69). Er fragt sich, was ihm da noch zu entdecken bliebe.

#### IV. Poetische Taxonomie

Andersch modifiziert die Frage, was noch zu entdecken bleibt: Ihm geht es weder um heroische Landnahme (wie Mosebachs „Nebelfürst“) noch um geologische,

<sup>25</sup> Ob man rückblickend für die 1960er Jahre tatsächlich einen solchen Paradigmenwechsel transmedial feststellen kann, wäre an anderer Stelle zu erörtern. Jedenfalls sehen Alfred und Gisela Andersch als Fotografin ihren ästhetischen Reisebericht in diesem Zusammenhang.

ozeanographische, meteorologische, paläontologische, mineralogische, botanische oder zoologische Erkenntnisziele, sondern um eine „ästhetische Expedition“ (A 156). Aber auch dafür musste er sich taxonomische Kenntnisse aneignen. An der Packeisgrenze, in der Nähe des 81. nördlichen Breitengrads, macht er eine Bestandsaufnahme: Hier sieht man nämlich nur noch „die kleinsten Alkenarten [...]: Krabbentaucher und Gryllteiste [...] nicht aber Tordalken oder Lummen“ (A 112). Die Tiere und Pflanzen Spitzbergens will er benennen können: nicht nur, weil möglicherweise auch Ornithologen sein Buch lesen werden, was er antizipiert, sondern weil die meisten Namen einen unwiderstehlichen „onomatopoetische[n] Reiz“ (A 112) für ihn besitzen und ihre Auflistung unwillkürlich zum Gedicht gerät:

In Wörtern wie *Krabbentaucher* oder *Gryllteiste* lebt die Essenz des Nordens, und wenn ich die Namen, die man diesen Vögeln in verschiedenen Sprachen gegeben hat, untereinander schreibe, etwa so:

krabbentaucher  
 plautus alle  
 alkekonge  
 little auk  
 black guillemot  
 spitzbergenteist  
 uria grylle  
 gryllteist

dann habe ich ein fertiges Gedicht über den Norden, über schwarzes Geflatter in einer grenzenlosen und kalten Einöde. (A 112–113)

Die behauptete Evokationskraft dieses vertikalen Listengedichts darf man durchaus hinterfragen. Die ersten vier Namen beziehen sich auf den Krabbentaucher, die zweite Gedichthälfte auf die Teiste, beide gehören der Familie der Alkenvögel an; es sollen also zwei Arten evoziert werden. Wie verträgt sich die Nennung von jeweils vier alternativen Bezeichnungen für ein- und dieselbe Art mit der Behauptung, dass sie (alle) onomatopoetische Qualität besitzen, also qua sprachlichem Lautmaterial die Laute der Vögel imitieren? Und wie wirkt die listentypische Dekontextualisierung der genannten Phänomene auf unsere Vorstellungskraft?

Andersch geht mit seiner polyglotten Liste nicht das Risiko ein, dass die fremdsprachlichen Bezeichnungen nicht verstanden werden, denn er weist sie schon im Voraus allesamt als synonyme Bezeichnungen zweier Arten aus. Sein Listengedicht will nicht durch eine Vielfalt an referierten Arten beeindrucken, sondern durch die klangliche Vielfalt der für eine Art gebräuchlichen Bezeichnungen – wobei seine kurze Liste durch weitere Sprachen und regionale Varianten ergänzt werden könnte. Ungewollt verweist seine Liste auf die Problematik, dass konkurrierende national- und regionalsprachliche Bezeichnungen stets mehr Verwirrung bei der Identifikation des Gemeinten stiften als die transnational konzipierte binäre lateinische Nomenklatur für klassifizierte Lebewesen.

Anderschs polyglottem Gedicht liegt ein anderes Konzept zugrunde als etwa dem Text „Moosgarten, ein Ready-Made“<sup>26</sup> von Marion Poschmann, die in Forschungskontexten von Nature Writing und Naturlyrik in jüngster Zeit viel Aufmerksamkeit erfahren hat. Jenes Gedicht, bestehend aus einer vertikalen Auflistung von einhundert Moosarten in zehn Strophen, besteht allein aus deutschsprachigen – wie die Autorin

<sup>26</sup> Abgedruckt und von der Autorin erläutert in Marion Poschmann: *Kunst der Unterscheidung. Poetische Taxonomien*. In: Dies.: *Mondbetrachtung in mondloser Nacht. Über Dichtung*. Berlin 2016, S. 113–132, hier S. 119–122.

angibt – recht willkürlich gruppierten Namen für Moose (z.B. Nickendes Pohlmoos, Aufgeblasenes Schönmoos, Sparriger Runzelpeter), die unterschiedlichste Assoziationen wecken: „sie evozieren so vielerlei, daß an Moos kaum mehr zu denken ist“.<sup>27</sup> Poschmann hinterfragt hier mit Freude an der dabei involvierten „Albernheit“ die „Regeln der Benennung, die das Chaos der Mannigfaltigkeit in überschaubare Bahnen lenken soll“.<sup>28</sup> Ihr an naturwissenschaftliche Benennungs- und Ordnungspraktiken anschließendes und diese zugleich unterlaufendes, überschreitendes Konzept „poetischer Taxonomien“ kann hier bloß erwähnt werden.<sup>29</sup> Die Leistung der Dichtung beschreibt sie folgendermaßen: „Sie unterscheidet die Unendlichkeit der Wahrnehmung von den Zumutungen der Eindeutigkeit. Sie kann ein Bewußtsein dafür wachhalten, daß sich die Dinge ihren Bezeichnungen entziehen.“<sup>30</sup> Relevant für den Blick auf Anderschs Gedicht ist, dass die poetische Taxonomie „nach Merkmalen der Sprache, nach Klangwerten [...], nach Rhythmus und Ähnlichkeit“ unterscheidet.<sup>31</sup>

Andersch will sich aber letztendlich selbst nicht auf die Evokationskraft seines Listengedichts verlassen müssen. Er erklärt später, dass er den Tauchern und Teisten Aufmerksamkeit geschenkt habe, da sie im Vergleich zu den aufsehenerregenderen Schmarotzerraubmöwen und den Elfenbeinmöwen besonders klein wirkten, und fügt nun doch eine Beschreibung der Vögel hinzu:

Sie, die Teiste und Taucher, fierten nur selten auf, fielen schnell wieder in den flüssigen Spiegel ein, mit gespreizten Füßen und leisen, seglerartigen Rufen. Die Krabbentaucher waren weiß an ihrer Unterseite, und die Gryllteiste trugen weiße Rauten auf ihren Flügeln, aber davon abgesehen waren sie schwarz. Sie lebten in Gruppen. Ich habe sie niemals auf dem Eis stehen sehen, immer nur auf dem Wasser schwimmen. Sie machten das Wasser neben dem Eis zu etwas Lebendigem, zu einem dunklen Paradies. (A 113)

Anderschs Beschreibung reiht in beliebiger Ordnung Beobachtungen von Merkmalen wie Flug- und Schwimmweise, Ruf und Kleid aneinander, untermischt Metaphern und betont die Subjektivität seiner Wahrnehmung. Es handelt sich also um eine ungenaue, poetische Beschreibung, die Poschmanns Überzeugung entspricht, dass ein allzu genauer Blick „die Dinge verschwinden läßt, sie in die Unendlichkeit der Einzelmerkmale auflöst“,<sup>32</sup> und ihrem Plädoyer für Uneindeutigkeit gerecht wird.

Um noch einmal auf Anderschs polyglottes Gedicht zurückzukommen: Die achtzeilige Liste mag seine Leser:innen auf den ersten Blick täuschen. Jedoch macht die Tatsache, dass die darin vermittelte Vielfalt rein sprachlicher Natur ist, umso nachdrücklicher deutlich, wie gering die Vielfalt der persönlich gesichteten Tiere ist. Um die Lust auf umfangreiche Listen von Flora und Fauna dennoch zu befriedigen, blicken die Autor:innen in ferne Zeiten und skalieren die evozierten Bilder.

27 Ebd., S. 119.

28 Ebd., S. 123.

29 Ausführlich und erhellend beschäftigen sich damit Felix Lempp/Antje Schmidt/Jule Thiemann in drei Aufsätzen: Poetische Taxonomien. Eine Einführung mit Christian Morgenstern. In: *literatur für leser:innen*. 44/2021, H. 1, S. 1–10; Poetische Taxonomien. Un/Geordnete Begegnungen zwischen Pflanzen, Menschen und Tieren in Lyrik und Prosa der Gegenwart. In: *literatur für leser:innen*. 43/2020, H. 1, S. 17–37; Dunkle Bestimmungen. Marion Poschmanns Pflanzenlyrik in *Trugbilder. Herbarium* (2010) als ecological art. In: *Blütenlesen. Poetiken des Vegetabilen in der Gegenwartslyrik*. Hrsg. von Yvonne Al-Taie/Evelyn Dueck. Stuttgart 2023, S. 59–80.

30 Poschmann: Kunst der Unterscheidung, S. 132.

31 Ebd., S. 128.

32 Ebd., S. 129.

## V. Verlorene Vielfalt: Zeugnisse urzeitlicher Biodiversität

Wie zuvor dargelegt, ist Mosebachs „Nebelfürst“ nach seinem ersten Landgang tief enttäuscht ob der augenscheinlichen „Leblosigkeit“ und „Ausdruckslosigkeit“ der Bären-Insel. Beim zweiten Landgang versucht Lerner mit neuem Mut, eine Beziehung zu der kargen Landschaft aufzubauen. Dies geschieht im Zuge eines bemerkenswerten Wandels seiner Sichtweise, welche die Bären-Insel in seinen Augen nun doch zu einem „unverwechselbare[n] Platz mit Ausdruck“ werden lässt. Dabei spielt die Tatsache, dass sie auf Kohlevorkommen stoßen – die in mancherlei Augen nur ökonomisch interessant sind –, eine wichtige Rolle:

[D]ie Kohle [...] fügte dem Anblick des Eilands noch etwas Unsichtbares, für Lerner aber gerade jetzt höchst Sichtbares, die Phantasie Beflügelndes hinzu. Kohle war schließlich nichts anderes als unter mächtigem Druck in vielen Jahrtausenden zusammengepreßtes Holz. Diese Insel war nicht einfach ein Stein im Niemandsland. [...] Ein tropischer Urwald hatte sich hier erhoben. Riesenpalmen hatten sich hier in lauem Wind schwankend bewegt. Mangobäume hatten ihre Kronen weit ausgebreitet. [...] Die heutige Kahlheit der Insel war ein Akt unendlicher Tapferkeit. Was über das üppige dampfende Waldesleben hinweggewalzt war, hatte das Leben schließlich doch nicht zertrampeln können. In einem höheren kristallinen Zustand, in die Tiefe der Insel versenkt, hatte der Wald überdauert [...]. (M 61–62)

Dank dieses geschickten Kunstgriffs, in der an sich wenig ästhetischen Kohle den einstigen Pflanzenreichtum, ja einen ganzen Wald zu sehen, dürfen sich der fiktionsinterne Journalist in seinem imaginierten Reisebericht und der Autor des Romans in der saftigen Beschreibung floraler Vielfalt ergehen. Diese Passage liest sich ungleich enthusiastischer als andere; die lebendige Schilderung tropischer Vielfalt zeugt von ästhetischem Genuss. Artenreichtum und -armut werden hier direkt an die klimatischen Bedingungen gebunden, und der Klimawandel wird in tiefenzeithlicher Perspektive betrachtet. Erst das Verständnis des Wandels öffnet Lerner die Augen für die gegenwärtige Biodiversität:

[I]n einer veränderten Welt unter frostigem Himmel hatten kriechende und kleinblättrige Pflanzen ein zähes Rankenwerk über die Steine gesponnen. Sogar Farben hatten die Blättchen, wenn man sich zu ihnen hinabbeugte. Das ledrige feste, von fern steingraue Laub setzte sich aus kohlschwarzen, purpurnen, saf-rangelben und petrolblauen Blättchen zusammen. Ab und zu entfalten sich sogar winzige Blütensterne, und das war im Maßstab der Natur nur ein gradueller Unterschied zum untergegangenen Urwald. Die gefräßige Blütenpracht der Vorzeit und die winzigen weißen Sterne ließen gleichermaßen die Bären-Insel erblühen. Man mußte eben nur hinsehen können. (M 62)

Die Natur erweist sich als resilient: anpassungsfähig und regenerativ. Wie auch Andersch veranschaulicht Mosebach schließlich durch die von ihm vorgenommene Skalierung eine ‚unscheinbare Vielfalt‘ in kleinerem Maßstab, aber nicht weniger bedeutend. Diese zweite, bescheidenere Vielfalt der Flechten und Moose visualisiert Mosebachs Erzähler ähnlich wie Andersch durch die Aufzählung von Farben, die erst beim genaueren Hinsehen wahrgenommen werden. Eine Anpassung der Perspektive vollzieht auch Ulrike Draesners Sprechersubjekt, wenn es mit Blick auf das geringe Höhenwachstum die Vegetation wie unter einem Mikroskop wahrnimmt und sie imaginativ vergrößert: „Weiden und Birken sind Zentimeter hoch. Ich gehe über stein- und kieselkriechendes Grün. Hier bedeutet es: Ich gehe durch einen Wald“ (D 17).

Von wissenschaftlichen Lai:innen wird die Wahrnehmung von Biodiversität vielfach an ihre Sichtbarkeit gebunden. Aus demselben Grund interessiert sich auch Andersch für Petrefakte, die einstige Biodiversität nachweisen oder auch Lebewesen greif- und sichtbar machen. Ein synthetisierender Katalog der Petrefakte am Ende seines

Reiseberichts ersetzt schließlich die ihm unmögliche umfangreichere katalogische Aufzählung von lebendiger Vielfalt:

Ver-Steinerungen von: Blättern der Sequoia, des Gingko, der Kastanie, der Weinrebe, der Eiche, Gehirn, Ohren, Augen, Nerven, elektrische Organe des Urfisches Kiaeraspis, Schalen des Panzer-Urfisches Anglaspis, ferner Lamellibranchiaten, Brachiopoden, Crustaceen, Gastropoden, Bryozoen, Crinoiden, Athozoen, Korallen, Spongien. (A 144)

Und er fügt hinzu: „Diese Leitfossilien bilden ein Zeichensystem, das nur annähernd mit Wörtern wie Sterne, Haare, Fühler, Schuppen, Muscheln, Schwamm-Höhlungen, Schilder, Windungen, Wirbel, Spiralen wiedergegeben werden kann.“ (A 144) Diese Petrefakte lieferten alle – jenseits der geologischen – „ästhetische Informationen, die jedoch sprachlich noch nicht ‚übersetzt‘ werden können, außer in der Dichtung.“ (A 144)<sup>33</sup>

Während es Andersch hier also vor allem um den ästhetischen Wert von Biodiversität geht, verweist Ransmayrs Figur des Ole Fagerli als Repräsentant des Polarinstituts auf den ideellen Wert, wenn er seinem Besucher versteinerte „Schnecken, Farnwedel, Muscheln und Baumrinden“ in Vitrinen zeigt als „Beweise, wie grün und paradiesisch die Landschaften der Arktis einmal gewesen waren; Spitzbergen, ein tropischer Garten“ (R 74). Nostalgisch blickt man auf diese „Reliquien einer größeren Vergangenheit“ (R 74).

## VI. Fazit und Ausblick

Da im vorliegenden Beitrag die Wahrnehmung von (wenn auch relativ geringer) Artenvielfalt als solcher im Fokus steht, wurden lesenswerte Schilderungen von Begegnungen mit einzelnen Tieren ausgespart. Wie bereits erwähnt, sind auf Spitzbergen heutzutage Sichtungen von Tieren seltener, als man erwarten und erhoffen würde. Dies liegt zum einen an der geringen Artenvielfalt, zum anderen an der Tartracht der Tiere. Bei Andersch und Draesner ist daher jede Tierbegegnung ein besonderes Ereignis, welches kurzzeitig von der empfundenen Einsamkeit befreit. „Wenn einer sich in der Arktis einsam fühlt, und so eine Kugelrobbe erscheint neben ihm und sieht ihn an, fast ohne Scheu, dann ist er nicht mehr allein“ (A 75), schreibt Andersch. Die von ihm noch ausführlicher inszenierten reziproken Blickwechsel mit Eiderente, Robbe und Walross sowie seine anthropomorphisierenden Einfühlungsversuche wären eine eigene Untersuchung mit Rekurs auf die Literary Animal Studies wert. Sie böten sich an zum Vergleich mit Draesners Beobachtung, wie sich ihre Selbstwahrnehmung unter dem Blick der Seelöwen verändert (vgl. M 14), und ließen sich zum Beispiel mit John Bergers Überlegungen zum (An)Blick von Tieren diskutieren, die u.a. mit einer

**33** Auch für Jo Lendles im Roman fikionalisierte Figur des Polarforschers Alfred Wegener ist die Information wichtig, dass man auf Spitzbergen Versteinerungen von Bäumen und Pflanzen gefunden hatte, die seinerzeit nur in südlicheren Regionen wie dem Mittelmeerraum wuchsen, – allerdings aus einem anderen Grund: Schließlich entwickelt er die Theorie der Kontinentalverschiebung, für die er Beweise sammelte. „Und dann Spitzbergen. Lag heute unter Eis. Tatsächlich aber fanden sich dort Spuren von Efeu, Schlehe, Hasel, Weißdorn und Schnellball, sogar von solch wärmeliebenden Gewächsen wie Wasserlilie, Walnuss und Sumpfyzypresse. Es hatte einmal Platanen dort gegeben, Kastanien, Ginkgo und Magnolie, ja Wein!“ Jo Lendle: *Alles Land*. München 2011, S. 249. – Die einstige Existenz eines großen, zusammenhängenden Urkontinents, plausibilisiert Wegener u.a. damit, dass bestimmte Tier- und Pflanzenarten beiderseits des Atlantiks vorkommen.

Fotografie eines Seehunds illustriert sind.<sup>34</sup> Im vorliegenden Kontext würde es zu weit wegführen.

Festzuhalten bleibt vielmehr mit Blick auf das Erkenntnisinteresse dieses Beitrags, dass die angesprochenen Arktis-Texte auf die geringe Biodiversität der Flora und Fauna des Svalbard-Archipels mit teils ähnlichen und teils unterschiedlichen Schreibverfahren reagieren, um die Leere deskriptiv, imaginativ und (auto-)reflexiv zu füllen. Selbstverständlich spielt es eine Rolle, ob die Inventarisierung Spitzbergens in Texten erfolgt, die in persönlicher Ortsbegehung und Anschauung wurzeln und Reiseerlebnisse ästhetisch verarbeiten (wie bei Andersch und Draesner), oder in Romanen, die unterhalten wollen, aus der Wahrnehmungsperspektive fiktionaler bzw. fiktionalisierter Entdecker und Arktisforscher. Dennoch lassen sich genreübergreifende Beobachtungen machen: Landschaften mit scheinbar geringer Biodiversität werden als ‚leelos‘ wahrgenommen und erzeugen Einsamkeit. Die gezielte Suche nach Tieren und Pflanzen artikuliert sich in Aufzählungen des Gesichteten, die zunächst oft relativ kurz geraten. Eine Kontrastfolie bildet die Artikulation der (enttäuschten) Erwartungen, die gleichwohl erlaubt, die erhoffte, imaginierte fremde Tier- und Pflanzenwelt zu evozieren. Ein typisches Verfahren, das man meist eher zu Beginn der Texte bzw. zu einem frühen Zeitpunkt im Handlungsverlauf findet, sind Bestandsaufnahmen *ex negativo*, die das nicht (mehr) Vorhandene auflisten. In einigen Texten wird anschließend die Anpassung der Erwartungen, die Schulung der Sinne und eine zunehmende Wertschätzung des ‚Unscheinbaren‘ geschildert. Um das Vorhandene aufzählen zu können, bedarf es der Fähigkeit, Arten unterscheiden zu können, wobei die Identifikation qua Benennung, die in faktualen Texten häufiger vorkommt als in fiktionalen, mit eingehender Beschreibung konkurriert, welche größere Evokationskraft besitzt. Es mag nicht nur an der generischen Differenz liegen, dass die Entdecker-Figuren in den Romanen von Ransmayr und Mosebach wie ihre historischen Vorbilder in ihren Expeditionsberichten ein gänzlich anderes Verhältnis zu Flora und Fauna verkörpern als Andersch und Draesner, die sich im Sinne von Nature Writing darum bemühen, Aufmerksamkeit auf das Mehr-als-menschliche zu lenken und auf unterschiedliche Weise versuchen, zu demselben ein Gefühl der Verbundenheit herzustellen. Die spürbare Lust auf umfangreiche Listen von Flora und Fauna bricht sich schließlich transgenerisch Bahn in der Betrachtung von Petrefakten und anderen Zeugnissen urzeitlicher Vielfalt auf Spitzbergen. Die untersuchten Textpassagen betonen abwechselnd den ästhetischen, ideellen, ethischen, psychologischen und andeutungsweise auch den ökonomischen Wert von Biodiversität – am wenigsten jedoch den ökologischen.

Festzuhalten ist ferner, dass die klimatisch bedingte geringe Vielfalt an Pflanzen als gegeben hingenommen wird, während die Tatsache, dass heute wenige Tierarten auf Spitzbergen im Nordpolarmeer heimisch sind, Schuldgefühle weckt. Andersch berichtet davon, dass er mit seinen Mitreisenden im Jahr 1965 diskutiert habe, was wohl geschähe, wenn die (seinerzeit noch erlaubte) Jagd auf Eisbären und Walrosse in Zukunft gänzlich eingestellt würde: „Würde sich das arktische Tierreich neu bilden? Kein Reservat, kein Schutzgebiet, sondern ein ganzer Weltteil der Tiere, im Verhältnis zu dem sich der Mensch des Gedankens der Ausbeutung entschläge?“ (A 130) Seine

---

34 Vgl. John Berger: *Why look at animals?* In: Ders.: *About Looking*. London 1980, S. 1–28. Berger kommt auch auf die Einsamkeit des Menschen zu sprechen (Berger: *Why look at animals?*, S. 4) und präsentiert einen Seehund, der direkt in die Kamera blickt (Berger: *Why look at animals?*, S. 18).

Utopie einer Regeneration, die an heutige *Rewilding*-Projekte denken lässt, liegt quer zu dem Befund, dass man heute davon träumt, sich vor dem medialen *overkill* in die Arktis zu retten. Die Sprecherin von „Radio Silence“ genießt jedenfalls die spezifische ‚arktische (Funk-)Stille‘.<sup>35</sup> Andersch spricht von einer „Friedhofsstille“, die er nicht negativ konnotiert, sondern mit einem Bild friedlicher Leere verbindet: „Wie sieht es aus an einem Ort, von dem der Mensch sich wieder zurückgezogen hat? Friedlich und schön. Der Boden besteht aus Moosblüten, die zwischen runden, grauen Steinen wachsen. Natürlich ist die Stille eine Friedhofsstille [...]“ (A 44). Vor dem Hintergrund des massenhaften Artensterbens ist der Stille ein Moment des Unheimlichen eingeschrieben. Eine solche Ambivalenz ist typisch für Arktis-Erzählungen verschiedenster Art: Ransmayrs Reisender Josef Mazzini ist nicht der Einzige, den die Inseln im Nordpolarmeer „zugleich beängstigten und anzogen“ (R 66). Gerade die scheinbar unlebte Eisdüste – das Gegenteil eines vielfältig blühenden Paradieses – übt eine besondere Faszination aus. Noch mehr Raum als den analysierten Schilderungen von Flora und Fauna gewähren die besprochenen Texte den leeren Eislandschaften, deren Schönheit sie virtuos beschreiben.<sup>36</sup>

**35** Vgl. Zemanek: Arktische Klanglandschaften, bes. S. 226–234.

**36** Dies gilt freilich für viele weitere Arktis-Texte. Unter den unzähligen ästhetisch beeindruckenden Passagen in den hier besprochenen Werken sei nur auf den metapoetisch lesbaren Dialog zwischen Lerner und Courbeaux in Mosebachs *Nebelfürst* verwiesen, der als einziger Maler Europas „weiß, wie man Schnee malt“ (M 286). In Ransmayrs *Die Schrecken des Eises* fungiert die Eisdüste gar qua Assoziation mit unbedrucktem Papier als Metapher für den Dichtungsprozess, vgl. dazu Anja Fröhling: *Literarische Reisen ins Eis. Interkulturelle Kommunikation und Kulturkonflikt*. Würzburg 2005, Kap. 3.2. Anderschs phänomenologischer Ästhetik des Schnees widmet sich Urs Büttner: Schnee. Eine ästhetische Expedition – Alfred Anderschs Reise an die Packeisgrenze. In: *Phänomene der Atmosphäre. Ein Kompendium literarischer Meteorologie*. Hrsg. von dems./Ines Theilen. Stuttgart 2017, S. 304–318.



## 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.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup>

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.

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/>

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.<sup>3</sup>

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.<sup>4</sup> Verweise auf ‚Natur‘ wurden seitdem auch als Ausdruck von etwas Subjektivem gedeutet, das auf ‚Natur‘ projiziert wird.<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup>

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!“<sup>7</sup> Diese Äußerung zeigt bereits die Relevanz der außertextuellen, materiellen Natur für ihre Poetologie.<sup>8</sup>

---

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).<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup> Damit wird das sog. elegische Narrativ des Artensterbens aufgerufen, das in den ökologisch orientierten Literatur- und Kulturwissenschaften einen bedeutenden Untersuchungsgegenstand darstellt.<sup>11</sup>

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.<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup> 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,<sup>14</sup> wird beim *Life Writing* von sog. ‚Auto/biographien‘ ausgegangen, in denen sich das Lebendige, metaphorisch gesprochen, mit einschreibt.<sup>15</sup> 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.“<sup>16</sup> 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.“<sup>17</sup>

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.<sup>18</sup> 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 Biodiversität<sup>19</sup> 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 Erhaltungsbemühungen 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 unbekannt 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 Schlaun [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.<sup>20</sup>

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 entbehrungsreichen 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.“<sup>21</sup>

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).“<sup>22</sup> 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 [...].<sup>23</sup>

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: Agieren<sup>24</sup> innerhalb der Forschung mittlerweile ganz unterschiedlich untersucht und bewertet.<sup>25</sup> In ihrer Filmkonzeption spart Sarah Kirsch die ersten beiden von Barthes genannten Aspekte aus; sie sind letztlich Gegenstand tierphilosophischer Überlegungen.<sup>26</sup> 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.<sup>27</sup>

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“.<sup>28</sup> 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.<sup>29</sup> 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

<sup>27</sup> 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.

<sup>28</sup> Ebd., Eintrag vom 28.10.1983.

<sup>29</sup> 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;<sup>30</sup> 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.<sup>31</sup> Wie wird wiederum im Zusammenspiel dieser drei Größen das Agieren der Moorschnucken filmisch inszeniert?

Der Film beginnt innerhalb der Sendung ab 16:26<sup>32</sup> 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 Schnitt<sup>33</sup> 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 Halbtotale 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 kaudend 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 ärmster 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 Halbtotale 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 Mitwesen 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.“<sup>34</sup> (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 Wolfgens<sup>35</sup> Musik unterlegt, ist recht hübsch auch geworden wenn auch kein Hauptwerk da fehlten doch Erfahrungen und einfaches Handwerk.“<sup>36</sup> 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.“<sup>37</sup> 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:

---

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

<sup>35</sup> Der Komponist Wolfgang von Schweinitz war der damalige Lebensgefährte von Sarah Kirsch.

<sup>36</sup> Kirsch, *Journal 024*, Eintrag vom 4.1.1984.

<sup>37</sup> Ebd., Eintrag vom 28.10.1983.

Als wir am 9. April [1983] noch in der Zwergschule<sup>38</sup> 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.<sup>39</sup>

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, Carola<sup>40</sup> 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.<sup>41</sup>

Sarah Kirsch, die zu diesem Zeitpunkt bereits auf beachtliche Erfolge als Lyrikerin zurückblicken konnte,<sup>42</sup> 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.“<sup>43</sup> 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“.<sup>44</sup>

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.<sup>45</sup> 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“.<sup>46</sup> Diesen ‚Neu-Schäfern‘ geht es nach eigenen Angaben stark darum, die Schafe in ihrer Schönheit erscheinen zu lassen,<sup>47</sup> 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 16<sup>00</sup> will ich in mein [sic] Schafstall gehen diesen Schafen, die ich eben noch vom Schreibzimmer aufm Deich sah, Heu bringen, da ist Toulra 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!<sup>48</sup>

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.<sup>49</sup> 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].<sup>50</sup>

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.<sup>51</sup> 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.

## Versifizierung als Diversifizierung. Arno Holz' *Phantasia* und die Naturformen der Lyrik\*

### Abstract

Auf der Grundlage eines positivistischen Wissenschaftsverständnisses entwickelt Arno Holz Ende des 19. Jahrhunderts eine Lyriktheorie ‚natürlicher Rhythmen‘, die auf Metrum, Strophen und Reim verzichten und deren unregelmäßige Versstruktur in seinem *Phantasia*-Zyklus ihre poetische Umsetzung erfahren. An den Umarbeitungsstufen bzw. Erweiterungsstrategien einzelner *Phantasia*-Gedichte wird gezeigt, wie Holz Erfahrungen entgrenzter Natur- und Sprachvielfalt abzubilden versucht und seine Lyrik formpoetologisch als Applikation einer Diversitätsprogrammatis gelesen werden kann.

**Keywords:** Naturalismus, Positivismus, Moderne Lyrik, Formpoetik, Sprachvielfalt

### I.

Die wohl bündigste wie berühmteste Formel des deutschen Naturalismus lautet: „Kunst = Natur – X.“<sup>1</sup> Diese mathematische Gleichung besticht nicht allein durch ihren reduktionistischen Charakter. Sie ist vielmehr als formalistischer Bewältigungsversuch der „unendlichen Fülle von Nuancen“<sup>2</sup> und damit der Herausforderungen zu verstehen, mit denen eine auf Naturwiedergabe verpflichtete Kunst in der modernen Welt konfrontiert ist. Was Kunst von Natur irreduzibel unterscheidet, fasst Arno Holz unter der Variable ‚X‘ zusammen und meint damit die „Reproduktionsbedingungen“ der einzelnen Künste wie deren individuelle „Handhabung“ (X, 83). Wenngleich dieses ‚X‘ nie restlos aufzulösen ist, so drehen sich die Programme des Naturalismus wesentlich darum, wie künstlerische Materialien und Techniken einzusetzen und zu optimieren sind, um die Kunst der Natur anzunähern. Dabei ist entscheidend, dass unter ‚Natur‘ keine der subjektiven Erkenntnis vorgeordnete Entität zu verstehen ist, sondern unter explizitem Verweis auf John Stuart Mills induktive Methode als wissenschaftliches Objekt und naturgesetzliche Kategorie begriffen wird (vgl. X, 88; 90).<sup>3</sup> So steht Holz' Kunstformel kraft ihres wissenschaftlichen und technizistischen Charakters gemeinhin exemplarisch für die positivistischen Grundlagen des deutschen Naturalismus.<sup>4</sup> Wenngleich die Bedeutung dieser Grundlagen für die Literatur der Epoche kaum zu bestreiten ist und in der Forschung im Allgemeinen als konsensfähig gelten

---

\* Der vorliegende Beitrag schließt an produktive Diskussionen an, die ich im Sommersemester 2021 mit Georg Toepfer und Leander Scholz am Zentrum für Literatur- und Kulturforschung (Berlin) geführt habe.

1 Arno Holz: *Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze*. In: Ders.: *Das Werk*. Bd. X. Hrsg. von Hans W. Fischer. Berlin 1925, S. 80 (im Folgenden mit der Sigle ‚X‘ und entsprechenden Seitenzahlangaben im Text vermerkt).

2 Samuel Lubinski: *Die Bilanz der Moderne*. In: Ders.: *Ausgewählte Schriften*. Bd. 1. Hrsg. von Gotthart Wunberg. Tübingen 1974, S. 104.

3 Vgl. John Stuart Mill: *System der deductiven und inductiven Logik*. 2 Bände. Übersetzt von Jacob Heinrich Wilhelm Schiel. Braunschweig 1862. Bd. 1, S. 385.

4 Vgl. Frank Möbius: *Der Positivismus in der Literatur des Naturalismus*. München 1980, S. 38–68.

kann, so ist im Zusammenhang mit den folgenden Ausführungen zu Holz' Kunsttheorie und ihrer Anwendung im *Phantasia*-Zyklus zu betonen, dass insbesondere das positivistische Denken und nicht erst der mit dem Naturalismus ebenfalls eng verzahnte Darwinismus<sup>5</sup> auf eine quantifizierende Erfassung von Arten- und Individualvielfalt abstellt. Wissenschaft und Technik avancieren zu den Bedingungen, durch die der Positivismus der naturalistischen Literatur ein Diversitätsparadigma erschlossen hat.<sup>6</sup> Dieser Zusammenhang lässt sich nicht erst in Mills induktiver Methode, sondern bereits bei Auguste Comte als der zentralen Gründungsfigur des positivistischen Denkens nachweisen. Gegen die theologisch-metaphysische Tradition spekulativer Begriffssysteme versucht Comte, „die Lehre von den Endursachen durch das Prinzip der Existenzbedingungen zu ersetzen“<sup>7</sup> und derart die gesamte Wissenschaft auf die Ideale von Ordnung und Fortschritt zu verpflichten.<sup>8</sup> Insofern er damit zur Grundlage und Motor von Modernisierung und Industrialisierung avanciert, ist man geneigt, den Positivismus eher als Widerpart denn als Ermöglichung biologischer Vielfalt zu verorten. Doch gerade aufgrund seines technokratischen Geistes operiert der Positivismus an der entscheidenden Scharnierstelle des aktuellen Biodiversitätsdiskurses – nämlich der Frage, ob die Mittel, die zur Zerstörung der Natur geführt haben, auch zur Renaturierung taugen. Dass der Positivismus nicht nur für die empirische Beobachtung oder methodische Vermessung, sondern für ein Produktionsdispositiv von Mannigfaltigkeit einsteht, zeigt sich besonders an der Stelle, an der seine Positionen auf das Feld der Literatur- und Kunsttheorie übertragen werden. Unter der Prämisse, dass es von jedem Phänomen weder ein einziges noch unendliche viele Exemplare, sondern nur eine endliche Vielfalt gibt, avanciert die „diversité de la nature“ für Hippolyte Taine zur Grundlage einer Typologie der Kunststile.<sup>9</sup> Diese Programmatik wandert über Theoretiker, die mit den französischen Positionen besonders vertraut sind, in den deutschen Naturalismus ein. Die „alte Ästhetik“, schreibt Conrad Alberti in Bezug auf Baumgarten und Kant, „kennt weder die Mannigfaltigkeit der empfindenden Naturen noch die Mannigfaltigkeit der Gegenstände, welche Empfindungen hervorrufen.“<sup>10</sup> Erst eine Ästhetik, die sich auf empirische Beobachtungen, Tatsachenwissen, induktive Methodik gründet und mit Taine die Phänomene in einem Begriff des Milieus

5 Zur Bedeutung der darwinistischen Evolutionsbiologie für das Diversitätsdenken vgl. Peter Wood: *Diversity. The Invention of a Concept*. San Francisco 2003, S. 84. Zum Zusammenhang von Evolutionsbiologie und Naturalismus vgl. Peter Sprengel: *Darwin in der Poesie. Spuren der Evolutionslehre in der deutschsprachigen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Würzburg 1998; Ingo Stöckmann: *Der Wille zum Willen. Der Naturalismus und die Gründung der literarischen Moderne 1880–1900*. Berlin, New York 2009, S. 48–60.

6 Zur biologischen Diversität als statistisches Quantifizierungsparadigma vgl. Georg Toepper: Diversität. Historische Perspektiven auf einen Schlüsselbegriff der Gegenwart. In: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*. 19/2020, H. 1, S. 130–144, hier S. 137 und 143.

7 Auguste Comte: *Rede über den Geist des Positivismus*. Übersetzt, eingeleitet und herausgegeben von Inrg Fetscher. Hamburg 1994, S. 43.

8 Durch diese Erschließung offener Zukunftsperspektiven unterscheidet sich der Positivismus von den teleologischen und essentialistischen Grundannahmen der darwinistischen Evolutionstheorie und nähert ihn dem Diversitätsdenken an; vgl. dazu David Heyd: Cultural diversity and biodiversity. A tempting analogy. In: *Critical Review of International Social and Political Philosophy*. 13/2010, S. 159–179, hier S. 167.

9 Hippolyte Taine: *Essais de critique et d'histoire* [1858]. Paris 1904, S. 128 ff. Vgl. dazu Ulrich Schulz-Buschhaus: Taine und die Historizität des Stils. In: *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*. Hrsg. von Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer. Frankfurt/M. 1986, S. 189–199, hier S. 195.

10 Conrad Alberti: *Natur und Kunst. Beiträge zur Untersuchung ihres gegenseitigen Verhältnisses*. Leipzig 1890, S. 6.

verortet, „schafft den ungeheuren Reichtum von Typen und Individuen.“<sup>11</sup> Sowohl die Zurückweisung der klassischen Ästhetik als auch das Plädoyer einer auf naturwissenschaftlicher Basis zu errichtenden Kunstlehre hat Holz vorbehaltlos übernommen und in den 1890er Jahren seiner literarischen Produktion zu Grunde gelegt: „Ich lud mir nicht mehr, wie im Winter, alte Herren wie Aristoteles, Winckelmann und Lessing auf den Schreibtisch, sondern Leute wie Mill, Comte, Spencer und die modernen Naturwissenschaftler.“ (X, 62)

## II.

In der als „Selbstanzeige“ seiner *Phantasia*-Erstfassung von 1898/1899 publizierten Programmschrift *Revolution der Lyrik* hat Holz die Prämissen seiner naturalistischen Poetik für die moderne Lyrik präzisiert. Die Forminnovationen werden in Stellung gebracht in kritischer Auseinandersetzung mit Zolas Theorie des Experimentalromans, insbesondere aber gegen die Tradition freirhythmischer Lyrik – ein Konzept, das um 1890 in der gerade etablierten Neugermanistik entsteht, um den spezifischen Charakter der klassischen deutschen Lyrik zu beschreiben.<sup>12</sup> Für Holz hingegen fallen sie als Vorbild moderner Lyrik explizit aus:

Der geheime Leierkasten, von dem ich behauptete, daß er für feiner Hörende durch unsere ganze bisherige Lyrik klänge, klingt deutlich auch aus jenen sogenannten „Freien Rhythmen“. Sie mögen meinerwegen von allem frei sein, von dem man wünscht, daß sie sein sollen; nur nicht von jenem falschen Pathos, das die Worte um ihre ursprünglichen Werte bringt. Diese ursprünglichen Werte den Worten aber grade zu lassen und die Worte weder aufzupusten noch zu bronzen oder mit Watte zu umwickeln ist das ganze Geheimnis. (X, 501)

Wengleich sich schon die ‚Freien Rhythmen‘ von Klopstock oder Goethe über die Grenzen von Reim und Strophe hinwegsetzen, so verstehen sich ihre am Vorbild von Pindars Oden erarbeiteten Versprinzipien als Rekombinationstechnik antiker Versfüße – und diese antiken Grundelemente sind es, deren Pathos durch ihren freien Gebrauch hindurchwirkt und für Holz einer adäquaten Wirklichkeitserfassung im Wege stehen.<sup>13</sup> Gegen diesen Klassizismus der freirhythmischen Lyrik mobilisiert Holz, was

<sup>11</sup> Ebd., S. 55.

<sup>12</sup> Zur Genese der Neugermanistik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vgl. Klaus Weimar: *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*. Paderborn 2003, S. 444–470. – Bei der Auseinandersetzung mit der freirhythmischen Lyrik handelt es sich um eine bedeutende, aber bisher unterschätzte Kontroverse zwischen moderner Dichtung und Universitätsphilologie. Der Begriff ‚Freie Rhythmen‘, den Klopstock, Goethe oder Heine weder verwenden noch kennen, wird erst Ende des 19. Jahrhunderts von der gerade erst entstandenen ‚Neuen Philologie‘ eingeführt, um den innovativen Gehalt ihrer Lyrik zu beschreiben. Der Begriff entsteht im Zuge der Goethe-Philologie sowie der Wiederauflage von Klopstocks Oden. Zwei Merkmale machen die ‚Freien Rhythmen‘ zu einer Art Gründungsdokument der ‚Neuen deutschen Literaturwissenschaft‘. Erstens bezeichnet er als freier Umgang mit traditionellen Formvorgaben einen Emanzipationsschub, durch den sich die deutsche Lyrik ab der Mitte des 18. Jahrhunderts von der vormodernen Dichtung unterscheidet. Und zweitens reklamieren die ‚Freien Rhythmen‘ eine nationale Sonderstellung, insofern sie sich vom „free verse“ eines Walt Whitman sowie vom französischen „vers libre“ strukturell unterscheiden. Holz’ Kritik muss also trotz seines unterschiedenen Diktums als ambivalent bezeichnet werden. Während er sich formpoetologisch von der Tradition freirhythmischer Dichtung distanziert, reklamiert er mit der Absetzung von Whitman wie vom „vers libre“ für seine eigene Lyrik ein nationales Alleinstellungsmerkmal, das ihm das philologische Konzept der ‚Freien Rhythmen‘ zur Verfügung stellt. – Eine Aufarbeitung der „Diskursgeschichte einer Lyrik in Freien Rhythmen“ ist in Vorbereitung.

<sup>13</sup> Vgl. Dieter Lamping: *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*. Göttingen <sup>21</sup>1993, S. 183 f.

er „natürliche Rhythmen“ (X, 501) nennt. Diese zeichnen sich indessen nicht nur durch ihren größeren Emanzipationsanspruch gegenüber dem Kanon lyrischer Formparameter, sondern auch dadurch aus, dass sie als Strukturgesetz der Natur selbst behauptet werden. Als immanentes Prinzip der Dinge sind die ‚Entwicklungswerte‘ der Worte danach zu bemessen, inwiefern und wie intensiv sie dieser Rhythmo-Ontologie zum Ausdruck verhelfen. Ist Rhythmik, wie Holz später schreibt, „permanente, sich immer wieder aus den Dingen neu gebärende, komplizierteste Form-Notwendigkeit“,<sup>14</sup> so kann diesem dynamischen und zugleich deterministischen Formpluralismus nur eine Sprache gerecht werden, die immer neue Klangbilder, Attributkombinationen und syntaktische Fügungen durchläuft, ohne eine einzelne Wendung zum Paradigma eines allgemeinen Prinzips zu erheben. Konzipiert als praktische Umsetzung dieses Programms, zeichnet sich Holz’ Gedichtzyklus *Phantasmus* (1898/99) im Wesentlichen durch zwei Forminnovationen aus. Erstens dem konsequenten Verzicht auf Metrum-, Reim- und Strophenbindung, da diese als invariante Strukturschemata das lyrische Ausdrucksspektrum und damit die sprachliche Erfassung der Wirklichkeitsvielfalt beschränken. Holz’ ‚freie Verse‘ kommen nicht nur ohne Alternation betonter und unbetonter Silben, sondern überhaupt ohne ein geregeltes Silbenmaß aus. Zweitens führt Holz eine Mittelachse ein, wodurch auf typographischer Ebene die Unterschiedlichkeit der einzelnen Verse betont, aber auch geregelt und organisiert wird. Entscheidend für die Vermannigfaltigung lyrischer Ausdrucksformen sind aber die Ausarbeitungen und Erweiterungen, die das *Phantasmus*-Projekt bis zum Lebensende seines Autors erfährt. So erscheint 1913 in Dresden eine beträchtlich erweiterte Fassung, die bereits drei Jahre später im Insel-Verlag durch eine Prachtausgabe im sogenannten ‚Atlanten‘-Format abgelöst wird und die für die Organisation der Langzeile eine wichtige Etappe darstellt.<sup>15</sup> In der Werkausgabe von 1925 umfasst der *Phantasmus* schließlich drei Bände mit 1345 Seiten, die in der Nachlassausgabe von 1961 auf 1584 Seiten anwachsen. Die ausufernde Erweiterung besteht dabei nicht in der Hinzufügung neuer Gedichte, sondern in der Auffächerung und Ausgestaltung einzelner Zeilen und damit darin, die Einzelverse – wie Holz sagt – zu ‚differenzieren‘,<sup>16</sup> oder besser: zu diversifizieren. Bemerkenswert ist die Abwertung, die dieses Verfahren in der Holz-Forschung erfahren hat: So führe die „Anschwellung“ des Gedicht-Zyklus „zu einer Schwächung der Grundidee, da auf diese Weise der naturwissenschaftliche Ansatzpunkt in einem überdimensionalen Wortschwall ertrinkt“;<sup>17</sup> die Erweiterungen „wirken zerstörend im Hinblick auf die bildhaft-symbolische Wiedergabe eines individuellen Seelenzustands“;<sup>18</sup> und noch eine jüngere Studie spricht vom Scheitern des Holz’schen Unternehmens, „durch eine monumentale Anhäufung von Teilen ein ästhetisch ansprechendes Gebilde zu produzieren“.<sup>19</sup> Man braucht diese Abwertung im Namen derjenigen ästhetischen Tradition, die Holz schon in seiner

14 Arno Holz: *Die befreite deutsche Wortkunst*. Wien, Leipzig 1921, S. 28.

15 Zu der praxeologischen Bedeutung der Formate in Bezug auf den *Phantasmus* vgl. die Hinweise von Clemens Heselhaus: *Deutsche Lyrik der Moderne von Nietzsche bis Yvan Goll*. Düsseldorf 1961, S. 171 f.

16 Arno Holz: *Phantasmus I*. In: Ders.: *Werke in sieben Bänden*. Bd. 1. Hrsg. von Wilhelm Emrich/Anita Holz. Neuwied, Berlin 1961, S. 318 und 335.

17 Jost Hermand: *Einführung*. In: Arno Holz: *Phantasmus*. Hrsg. von Jost Hermand. New York, London 1968 [Reprint der Erstfassung], S. LI.

18 Gerhard Schulz: *Arno Holz. Dilemma eines bürgerlichen Dichterlebens*. München 1974, S. 234.

19 Dieter Burdorf: *Poetik der Form. Eine Begriffs- und Problemgeschichte*. Stuttgart, Weimar 2001, S. 398.

ersten Programmschrift dezidiert zurückgewiesen hat, nur umkehren und positivieren, um im *Phantastus* eine „Poetik der Fülle“<sup>20</sup> erkennen und seine Ausarbeitungsprinzipien als Umsetzung einer Diversitätsgrammatik lesen zu können.

### III.

Wenngleich jüngere Studien die naturwissenschaftlichen Prämissen von Holz' *Phantastus* stärker in den Vordergrund des Interesses gerückt haben, ist er lediglich in Bezug auf biogenetische Evolutionsmodelle<sup>21</sup> oder als literarische Emanzipation von naturwissenschaftlichen Diskursen analysiert worden.<sup>22</sup> Dass Holz' Arbeit am *Phantastus*-Projekt hingegen als formpoetologische Anwendung eines Diversitätsparadigmas gelesen werden kann, soll im Folgenden an zwei Naturgedichten und ihren Umarbeitungsstufen gezeigt werden.

Das erste Gedicht empfiehlt sich weniger durch eine Feier der üppigen Natur als dadurch, dass es die Natur in städtischen Garten- und Laubenkolonien und damit in jenem Milieu verortet, wo der Diversitätsdiskurs zwischen ‚Blühstreifen‘ und ‚Insektenhotels‘ heute besonders intensiv ausgefochten wird.<sup>23</sup>

Kleine, sonnenüberströmte Gärten  
Mit bunten Lauben, Kürbissen und Schnittlauch.  
    Noch blitzt der Thau.  
Über den nahen Häuserhorizont ragen Thürme.  
Durch das monotone Geräusch der Neubauten,  
    ab und zu,  
    pfeifen Fabriken,  
    schlagen Glocken an.  
Auf einer Hopfenstange sitzt ein Spatz.  
Ich stehe gegen einen alten Drahtzaun gelehnt  
und sehe zu, wie über einem Astenbeet  
zwei Kohlweisslinge taumeln.<sup>24</sup>

Gereiht um eine unsichtbare Mittelachse breiten sich die reimlosen und unregelmäßigen Verszeilen wie Verästelungen nach links und rechts aus und stellen einen industriell gehegten Naturraum dar, in dem am Schluss des Gedichts die Beobachtungsperspektive des lyrischen Ichs explizit verzeichnet wird. Demgegenüber ist für die Umarbeitung der ersten beiden Verse kennzeichnend, dass sowohl die Nutzpflanzen als auch ihr Habitat eine beträchtliche Ausdifferenzierung erfahren:

<sup>20</sup> Ingo Stöckmann: *Naturalismus. Lehrbuch Germanistik*. Stuttgart, Weimar 2011, S. 85.

<sup>21</sup> Vgl. Tanja van Hoorn: Biogenesis. Arno Holz' *Phantastus* als poetische Transformation zeitgenössischer Entwicklungstheorien (Haeckel, Bölsche). In: *Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses 2005 in Paris*. Hrsg. von Jean-Marie Valentin. New York [u.a.] 2007 (= Bild, Rede, Schrift, Bd. 7.), S. 359–368.

<sup>22</sup> Vgl. Alexander Negrib: Entbindung von der Disziplin. Arno Holz' Begründung des Lebenswissens im *Phantastus*. In: *Das Wissen der Poesie. Lyrik, Versepiik und die Wissenschaften im 19. Jahrhundert*. Hrsg. von Henning Hufnagel/Olav Krämer. Berlin, Boston 2015, S. 239–262.

<sup>23</sup> Zum Topos des verwilderten Gartens vgl. Emma Marris: *Rambunctious Garden. Saving Nature in a Post-wild World*. New York 2011; zu Fauna und Flora urbaner Räume als irreduzible Hybridformen von Natur und Kultur vgl. Jamie Lorimer: *Wildlife in the Anthropocene. Conservation after Nature*. Minneapolis 2015.

<sup>24</sup> Arno Holz: *Phantastus*. Hrsg. von Gerhard Schulz. Stuttgart 1968 [Verkleinerter Faksimiledruck der Erstfassung 1898/1899], S. 50.

Ein  
 von vier  
 steilschrägen, lehmgelblichgrau, rinselrissig, bruchziegelbrockendurchmischmengt schuttigen  
 spärlich unkrautbüschelübergrüntem Straßenböschungen,  
 quadratisch, geradlinig  
 gerahmtes,  
 bis  
 auf den Millimeter  
 aufgeteiltes,  
 rechteckig wegedurchschnittenes, wirrflirrbunt  
 tiefgelegenes,  
 lustig,  
 glanzpapieren, leinwandlappig,  
 fähnchenflitterndes, fähnchenwimpelndes, fähnchenflatterndes  
 Laubengelände,  
 mit  
 vielen kleinen,  
 freundlichen, schmalen, friedlichen,  
 morgenlichtüberströmten  
 Gartenparzellchen  
 voller  
 Georginen, Sonnenblumen, Stockrosen, Kaktusdahlien,  
 Gurken, Tomaten,  
 Feuerbohnen,  
 Kürbisse und Schnittlauch.<sup>25</sup>

Die „sonnüberströmten Gärten“ und „bunten Lauben“ der Erstfassung werden in dieser Neuversion durch extensive Anreicherung von Adjektivreihungen und syntagmatischer Aufgliederung der Zeilen<sup>26</sup> in ein Spannungsfeld zwischen Überwucherung und eingehogter Ordnung überführt. Stellt die neu eingefügte, verwilderte „Straßenböschung“ durch Anhäufung unterschiedlicher Attributkomposita auch sprachlich eine Überwucherung dar, steigt das Gedicht zu den geometrisch geordneten Laubenkolonien herunter und exponiert damit zugleich das Textformat, das es bespielt.<sup>27</sup> Bis auf den „Millimeter“, d.h. bis auf die einsilbigen Takte („bis“; „mit“) durchschneiden die ungleichmäßigen Zeilen den quadratischen Rahmen, der ihnen als Textformat zu Grunde liegt,<sup>28</sup> und verweisen damit auf Holz’ Neigung zur mathematischen Formalisierung seiner Versifikationsprinzipien.<sup>29</sup> Wenngleich die ‚wirrflirrbunte‘ Impressionsfülle die geometrische Grundform aufzulösen droht, so findet das Gedicht in den Laubenfähnchen ein stabilisierendes Strukturmerkmal und stellt derart sicher, dass Text- und Gartenparzelle aufeinander abbildbar bleiben. Entsprechend mündet die Neufassung in ein erweitertes Gemüsebeet, in dem sich neben „Tomaten“ oder „Feuerbohnen“ jetzt auch exotische Blühpflanzen wie „Georginen“ oder „Kaktusdahlien“ finden, das indessen als eingehogter Naturraum eine überschaubare Artenvielfalt aufweist.

<sup>25</sup> Holz: *Phantasia I*, S. 367.

<sup>26</sup> Vgl. Alois Brandstetter: Gestalt und Leistung der Zeile im *Phantasia* von Arno Holz. Ein Beitrag zur Ästhetik der Syntax. In: *Wirrendes Wort*. 16/1966, H. 1, S. 13–18.

<sup>27</sup> Zur Flächigkeit des *Phantasia* vgl. die Ausführungen von Christoph Brecht: Das lexikalische Kaleidoskop. Arno Holz. In: *Historismus und literarische Moderne. Mit einem Beitrag von Friedrich Dethlefs*. Hrsg. von Moritz Baßler [u.a.]. Tübingen 1996, S. 316–324.

<sup>28</sup> Da sie die Position der Mittelachse besonders akzentuieren, kommt den von Holz häufig verwendeten einsilbigen Versen eine besondere Funktion zu. Vgl. dazu Hartwig Schultz: *Vom Rhythmus der modernen Lyrik. Parallele Versstrukturen bei Holz, George, Rilke, Brecht und den Expressionisten*. München 1970, S. 26 f.

<sup>29</sup> Vgl. dazu Lamping: *Das lyrische Gedicht*, S. 188 f.

Dies ändert sich fundamental in dem zweiten Gedichtbeispiel, an dem Holz' Diversifikationsstrategie zu demonstrieren ist. Es lautet in der Erstfassung:

Ich zeige dir den Mond durch einen Frühlingsbaum.  
 Jede Blüte, jedes Blättchen  
 hebt sich aus seinem Glanz.  
 Jede Blüte, jedes Blättchen  
 schimmert.  
 Beide Arme  
 schlingst du mir um den Hals!<sup>30</sup>

Diese neo-romantische Mondszenen stellt einen harmonischen Naturraum vor, in dem „Blüte“ und „Blättchen“ durch das Indefinitpronomen „jede“ bzw. „jedes“ zu einem homogenen Gesamtbild akkordieren und auf eine Ausdifferenzierung der Flora gerade verzichtet wird. In der Neufassung wird das Szenario zunächst in die Vergangenheit verlegt, die Verszeilen weiter aufgeteilt und in der Mitte ein Einschub eingebaut, der die lunaren Lichtverhältnisse weiter auffächert:

Ich  
 zeigte dir den Mond  
 durch einen Frühlingsbaum.  
 Jede Blüte, jedes  
 Blättchen  
 hob sich aus seinem Glanz.  
 Jede  
 Blüte, jedes Blättchen  
 schimmerte.  
 Flimmernde Wiesen; Nebelglast  
 lichtdämmernde  
 Weiten;  
 dunkele, fern verstreute, magisch glimmende Trauminseln  
 und,  
 dazwischen,  
 ein  
 feinschmalhin sich verschlängelndes, immer wieder heimlich aufblitzendes,  
 seliges  
 Silbergeleiß!  
 War  
 das noch ... die ... Erde?  
 Beide Arme  
 Schlangst du mir um den Hals!<sup>31</sup>

Die Umarbeitung ins Präteritum verleiht der Szene eine zeitliche Tiefe, in der innere und äußere Wahrnehmung überblendet werden und die Wirklichkeitserfahrung mit einer für den *Phantastus* typischen Geste in Traumwelten und Metamorphosen des lyrischen Ichs verlegt wird.

Interessant ist nun aber, dass im Weiteren auf über 40 Seiten der Nexus zwischen den „sich verschlängelnden“ Naturimpressionen und der Liebesbegegnung variiert, ausdifferenziert, aufgelöst und in immer neuen Konfigurationen durchlaufen wird. So erhalten die allgemeinen „Blüten“ und „Blättchen“ nicht nur sprechende, d.h. v. a. dem Tierreich entstammende Namen von Pflanzenarten wie „Klatschmohn, Augentrost,

**30** Holz: *Phantastus*, S. 82.

**31** Holz: *Phantastus I*, S. 283 f.

Bienensaug, Storchschnabel, Taubenkropf, Wicken/Wolfsmilch, Kuckucksnelken“.<sup>32</sup> Besonders die minutiöse Diversifizierung der im Einschub eingeführten ‚flimmernden Wiesen‘ kann als bemerkenswertes Beispiel von *diversity writing* bezeichnet werden:

von  
Bienen, Hummeln,  
Heuhupfern, Libellen, Blaufliegen,  
Käfern und Grillen  
summelnden, brummelnden,  
surrenden,  
sirrenden, zirpenden, schrillenden,  
von allerhand Spinnentierchen durchkrochene, von allerlei Ameisenvolk,  
durchkletterten,  
von  
allerlei Kribbelzeug  
durchkrabbelten,  
buntblühenden, buntwehenden, buntwebenden, buntschillernden  
Juniwiesen,  
unaufhörlich, unablässig,  
unermüdlich,  
in allen Farbierungen, in allen Schattierungen, in allen  
Flimmerierungen, in allen Schimmerierungen, in allen Glimmerierungen  
spielten,  
schaukelten, schwebten, gaukelten,  
schwankten,  
taumelten, tummelten,  
tanzten,  
fliegflatterten, flugflitterten,  
haschten und wiegten  
sich  
tausende,  
tausende und aber tausende  
von  
Schmetterlingen;  
der  
hohe, heiße,  
lichtglutende, lichtriefende, lichtflutende  
Himmel darüber  
glänzte.  
  
Du kamst nicht!<sup>33</sup>

Dieses Insektenfest präsentiert nicht nur durch Anhäufung von Attributreihen ein nuancenreiches Panorama biologischer Überfülle; es nimmt mit den „Flimmerierungen“, „Schimmerierungen“ und „Glimmerierungen“ auch Akzentuierungen vor, die keinen konkreten Naturgegenständen und ihren Erfahrungen mehr zugeordnet werden können. Doch spiegelt sich gerade in dieser Verselbständigung des sprachlichen Materials als demjenigen Aspekt, der als Widerspruch zu Holz’ Programmatik naturalistischer Wirklichkeitserfassung gedeutet worden ist,<sup>34</sup> die Mannigfaltigkeit der Natur, die selbst in diesem Panorama nicht ausgeschöpft ist, sondern durch die Numeralia „allerlei“ oder „allerhand“ noch in eine subsumierende Allgemeinheit eingelassen ist und so der weiteren Diversifizierung hart.

<sup>32</sup> Ebd., S. 288.

<sup>33</sup> Ebd., S. 305.

<sup>34</sup> Vgl. Ingrid Strohschneider-Kohrs: Sprache und Wirklichkeit bei Arno Holz. In: *Poetica*. 1/1967, H. 1, S. 44–66, hier S. 65.

Untersucht man den im *Phantastus* entfalteten Diversitätsraum formpoetologisch nach Funktion und Verwendung von Wortarten, so lässt sich eine grundlegende Unterscheidung festhalten. Wenngleich die Reihung von Partizipkonstruktionen die dominierende Technik der Ausfaltung darstellt, lässt sich ein Variantenmodell einem Varietätsmodell gegenüberstellen. Das Variantenmodell verknüpft unterschiedliche Partizipien mit demselben Adjektiv oder Substantiv wie in den „buntblühenden, buntwehenden, buntwebenden, buntschillernden / Juniwiesen“ oder dem „lichtglutenden, lichttriefenden, lichtflutenden / Himmel“. Das Varietätsmodell hingegen reiht Attribute mit unterschiedlichem Wortstamm, wenngleich es sich durch Binnenreime wie „schaukelten [...], gaukelten“ oder Alliterationen wie „taumelten, tummelten, / tanzten“ durch assonierende Klangqualität dem Variantenmodell annähern kann. Besonders konsequent kommt das Varietätsmodell interessanterweise zur Anwendung in Zeilen des ersten Gedichts wie den „lehmgelblichgrau, rinselrissig, bruchziegelbrockendurchmischmengt schuttigen / spärlich unkrautbüschelübergrüntem Straßenböschungem“ und damit in Überwucherungsphantasien urbaner Räume. Hier beschränkt sich die alliterierende Qualität auf wiederholte Silben („rinselrissig“) oder Umlauthäufungen („unkrautbüschelübergrüntem“) einzelner Wortkomposita, während diese selbst wie „bruchziegelbrockendurchmischmengt“ aus verschiedensten Wortarten (Substantiv, Präposition, Adjektiv) zusammengesetzt sind und so eine besonders große Varietätsbreite aufweisen.

Damit lassen sich Variations- und Varietätsmodell in Beziehung setzen zu den antagonistischen Positionen, die den Biodiversitätsdiskurs heute dominieren. Während die eine Position die Natur gerade auch in urbanen Räumen sich selbst überlassen will und sich oft aus zivilisations-skeptischen Grundüberzeugungen speist, zeichnet sich die andere Position dadurch aus, dass sie auf der Basis wissenschaftlicher Expertise durch technische und praktische Steuerung Räume biologischer Vielfalt wiederherzustellen oder genießen zu können meint.<sup>35</sup> Dass Holz das Varietätsmodell gerade in Überwucherungsphantasien urbaner Räume anwendet, reflektiert nicht nur die Grundidee des *Phantastus*, Naturimaginationen in Traumfluchten eines Dachstubenpoeten zu verankern. Die Applikation akzentuiert vielmehr gegen die naturwissenschaftlichen Grundlagen den zivilisationskritischen Impuls seiner Programmatik, die Holz' *Phantastus* aber gerade für den aktuellen Diversitätsdiskurs interessant macht.

---

**35** Zu diesen Positionen und dem Problem ihrer Vermittelbarkeit vgl. Ronald L. Sandler: *The Ethics of Species. An Introduction*. Cambridge 2012; Jedediah Purdy: *After Nature. A Politics for the Anthropocene*. Cambridge/Mass. 2015.

