

The background image shows a dark, moody landscape of a swamp or bog. The water is still, reflecting the overcast, cloudy sky above. Numerous dead, skeletal trees stand in the water, their branches reaching upwards. In the distance, a line of living trees with sparse, reddish-brown leaves marks the horizon. The overall atmosphere is somber and reflective.

Amelia Valtolina / Raul Calzoni (Hrsg.)

Zwischen Störung und Resilienz

Literarische Erkundungen in
Moor- und Sumpfgebieten nach 1945

Königshausen & Neumann

Valtolina / Calzoni (Hrsg.)

—
Zwischen Störung und Resilienz

Zwischen Störung und Resilienz

Literarische Erkundungen
in Moor- und Sumpfgebieten nach 1945

Herausgegeben von
Amelia Valtolina und Raul Calzoni

Königshausen & Neumann



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>
Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsnehmigkeiten durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Diese Forschung ist von der Europäischen Union finanziert – NextGenerationEU, im Rahmen von „Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza (PNRR), Missione 4, Componente 2, Investimento 1.1, bando PRIN PNRR 2022 D.D. 1409 – Progetto PRIN PNRR bando 2022 – cod. P2022KASPE_03, Decreto di approvazione graduatoria n. 1234 del 01.08.2023“ – „Eco-writings. Geography, Environment and Resilience in German Literature“, CUP UL: F53D23010660001.



Italiadomani
PIANO NAZIONALE
DI RIPRESA E RESILIENZA

UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI BERGAMO | Dipartimento
di Lettere, Filosofia,
Comunicazione

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnetet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

1. Auflage 2025
Erschienen 2025 im Verlag Königshausen & Neumann GmbH
© Amelia Valtolina, Raul Calzoni

Verlag Königshausen & Neumann GmbH
Leistenstraße 7, D-97082 Würzburg, Germany
info@koenigshausen-neumann.de

Umschlag: skh-softics / coverart
Umschlagabbildung: Wirestock: Dramatisch Wolkenlandschaft über einem Waldsumpf © envato.com
Druck: docupoint, Magdeburg, Germany

<https://doi.org/10.36202/9783826094019>
Print-ISBN 978-3-8260-9400-2
PDF-ISBN 978-3-8260-9401-9

www.koenigshausen-neumann.de

Inhaltsverzeichnis

Amelia Valtolina, Raul Calzoni

Vorwort.....	7
--------------	---

Gabriele Guerra

Europa nach dem Regen.	
Sumpf und Moor bei Ernst Jünger vor und nach 1945	13

Urte Stobbe

Wenn die Erde unsicher wird. Ambivalenter Moorböden in Christa Wolfs <i>Sommerstück</i> und Sarah Kirschhs <i>Schwingrasen</i>	25
---	----

Raul Calzoni

Die Symbolik des Wassers und der Sümpfe bei Günter Kunert	43
---	----

Ralph Müller

Verdrängung und Erinnerung der schweizerischen Moore. Das Beispiel von Erika Burkarts Lyrik.....	63
---	----

Henrike Stahl

„Zurück zu meinen Mooren“. Moor und Sümpfe im lyrischen Werk von Jelena Schwarz	81
--	----

Amelia Valtolina

Die Semiose des Moors. Ein Versuch über Marcel Beyers <i>Dämonenräumdienst</i>	109
---	-----

<i>Joana van de Löcht</i>	
Schwarztorflektüre. Zu Marcel Beyers „Farn“ zwischen Landschaft und Intertext	125
<i>Matteo Iacovella</i>	
Im Delta-Gelände: Übergänge und Trauer in Esther Kinskys <i>Hain</i>	143
<i>Christine Kanz</i>	
Kritisches Naturschreiben im Horizont des Anthropozän-Diskurses. Die Sumpfgebiete in der Flussprosa Esther Kinskys	163
<i>Ute Weidenhiller</i>	
„aufzuckende Flämmchen im Moosigen“. Marsch- und Moorlandschaften in Brigitte Kronauers Werk	193
<i>Maria Diletta Giordano</i>	
Zeit und Moorpoetik in Elke Loewes Familienroman <i>Teufelsmoor</i>	211
Autorinnen und Autoren	231

Amelia Valtolina, Raul Calzoni

Vorwort

Das klischeehafte Bild von Mooren und Sümpfen als Reich des Unheimlichen, des Ungesunden und Morbiden hat eine lange Geschichte in der westlichen Kultur. Schon bei Tacitus etwa war das Sumpfgebiet der Germanen nicht nur ein bedrohliches Gelände, sondern sogar Epiphanie der Rückständigkeit und Wildheit dieses Landes: „aut silvis horrida aut paludibus foeda“ („entweder von schaurigen Wäldern oder von ekelhaften Sümpfen bedeckt“),¹ denn der *palus* war in der römischen Vorstellungswelt im Allgemeinen nicht nur feindliches Terrain, sondern symbolisch mit moralischer Verderbtheit verknüpft. Dieser schlechte Ruf von Feuchtgebieten lebte weiter im christlichen Mittelalter fort, wo Sümpfe als Sündenorte betrachtet wurden – als „Sündenpfuhl“, als moralische wie physische Bedrohung, unrein und krankheitsverheißend. Sogar die Frühneuhochdeutsche Lexikografie spiegelte diese doppelte Lesart wider: „mot“, „mur“, „mos“ bezeichneten allesamt schlammige, potenziell verderbliche Räume, die mit Niederträchtigkeit und Unordnung assoziiert wurden.²

Erst die Romantik unterminierte zum ersten Mal diese symbolische Topologie: Zwar blieben Feuchtgebiete ein privilegiertes Zuhause des Unheimlichen, aber gleichzeitig wurden sie auch zum Projektionsfeld für das Zwischenweltliche, das Verborgene, das sich der Welt der Vernunft entzieht. Als Schwellenräume, in denen sich das Andere, das

1 Vgl. Cornelii Taciti, *De origine et situ Germanorum*. Hrsg. von Filippo Tommaso Marinetti (Istituto editoriale italiano 1928, 32).

2 Vgl. *Frühneuhochdeutsches Wörterbuch*. Hrsg. von Anja Lobenstein-Reichmann, Oskar Reichmann, Robert Ralph Anderson und Ulrich Goebel, Bd. 9.2 (De Gruyter 2019), Lemmata „mur“, „mos“, „mot“ (ebenfalls verfügbar über die Website des Frühneuhochdeutschen Wörterbuchs: <https://www.fwb-online.de>).

Abweichende gestaltet,³ galten sie somit als Reich unerhörter Erkundungen. Dank ihrer Tiefendimension wurden Moore und Sümpfe als symbolisches Korrelat des Psychischen, des Unbewussten und der inneren Verwandlung hinterfragt, an dem Übergänge zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren zu entdecken waren. Überlebte das oben zitierte klischeehafte Bild in der Literatur des Vormärz weiter, die auf den Sumpf häufig als politisch-kritische Metapher verwies – als Symbol gesellschaftlicher Stagnation, „muffiger Verhältnisse“ und lähmender Bürokratie –,⁴ so wurde es im poetischen Realismus differenzierter und zugleich literarisch verdichtet, wie in Annette von Droste-Hülshoffs Gedicht „Der Knabe im Moor“ und in der berühmten Novelle „Die Judenbuche“, in der die Landschaft des westfälischen Waldes – durchzogen von Mooren und Sümpfen – nicht nur einen realistischen Hintergrund bildet, sondern auch symbolisch für Schuld, Verdrängung und für die Unmöglichkeit moralischer Klarheit steht: Feuchtgebiete sind Erinnerungs- und Schuldräume, in denen sich Täter- und Opferperspektiven auflösen.⁵ Tauchen Moore und Sümpfe als Spiegel innerer Konflikte oder als Topografie des Morbi-

3 Vgl. William Atkins, *The Moor. Lives, Landscape, Literature* (Faber & Faber 2014), sowie Elena Ogliari, Giacomo Zanolini (Hrsg.), *Laghi e paludi. Prospettive geografiche e letterarie* (Mimesis 2017).

4 Bei Autoren wie Georg Büchner oder in politischen Gedichten wird das Feuchtgebiet zur Chiffre eines repressiven Systems, das sozialen Wandel verhindert. Auch Heinrich Heine greift dieses Motiv in seinen an August Lewald gerichteten Briefen *Über die französische Bühne* auf: Im Konjunktiv entwirft er die Fabel eines geflügelten Froschs, der sich über seine „Landsleute“ erhebt, sich als auserwählter Dichter begreift („mir gab Jupiter die Gabe der Rede“) und zum Sänger von Freiheit und Revolution wird. Doch das Ende der Fabel lautet im ernüchternden Indikativ: „und der gefiederte Frosch wird alsdann größere Beengnisse empfinden als früher im deutschesten Sumpf!“ Heine parodiert damit seine eigene Exilmotivation – dem „Ideal der Freyheit“, dem „Gedanken“ zu folgen – und macht zugleich in der Komik der Tierfabel die Enge seines realen Exils spürbar, vgl. Heinrich Heine, *Zweiter Brief*. In: *Über die französische Bühne. Vertraute Briefe an August Lewald (1837)*. In: *Heinrich Heine Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. In Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut. Hrsg. von Manfred Windfuhr, Bd. XII, bearbeitet von Jean-René, Christiane Giesen (Hoffmann und Campe 1980, 235–241, hier 239).

5 Vgl. Thomas Wortmann, „Der Knabe im Moor“. In: Cornelia Blasberg (Hrsg.), *Annette von Droste-Hülshoff Handbuch* (De Gruyter 2018, 252–256); Lars Korten, *Das Judenbuche. Ein Sittengemälde aus dem gebirgigten Westfalen*. In: *Annette von Droste-Hülshoff Handbuch*, 505–528.

den, nämlich als Grenzgebiet zwischen Lebendigem und Totem,⁶ in Romanen wie Theodor Fontanes *Unterm Birnbaum* oder in seinen *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, wo das sumpfige Gelände eng verknüpft mit psychischer Bedrängnis, sozialen Zwängen und dem langsamen Verfall gesellschaftlicher Strukturen ist, liefern vor allem Theodor Storms Novellen *Immensee* und *Aquis submersus* ein besonders aufschlussreiches Beispiel für die Verflechtung von Topografie und Symbolik, denn Feuchtgebiete und deren im Wasser versunkenen Leben sind hier tragende Metaphern für das Versinken familiärer Geheimnisse, unterdrückter Leidenschaften und kollektiver Schuld sowie für das plötzliche Auftauchen einer unheimlichen Vergangenheit, die nie ganz begraben ist.⁷

Obwohl Expressionismus und neue Avantgarden im frühen 20. Jahrhundert das symbolische und metaphorische Bild von Feuchtgebieten mit neuen Nuancen bereicherten und es zum Topos der Entgrenzung und des Ich-Verlustes verwandelten, wie etwa in den Gedichten von Georg Heym,⁸ versinnbildlichte es vor allem in der Kriegsliteratur die mit diesen Geländen assoziierte Gefahr, welche Ordnung und Sicherheit in Frage stellen könnte –, was der antifaschistische Diskurs über Boden und Rasse, wie in Alfred Rosenbergs *Der Sumpf*, ideologisch untermauerte.

1. Eine Topologie zwischen Störung und Resilienz

In ihrem mit Vera Schröder verfassten Buch *Das Moor*, plädierte neulich Franziska Tannenberger für „einen Imagewandel des Moores“.⁹

-
- 6 Vgl. Niels C. Ritter, „Spreeland“. In: Gabriele Radecke, Julia Bertschik, Peer Trilcke, Rolf Parr (Hrsg.), *Theodor Fontane Handbuch* (De Gruyter 2023, 488–499).
 - 7 Zu den zwei Novellen Storms, vgl. Ann-Kristin Haude, *Aquatische Erkenntnisse im poetischen Realismus. Zur Kultur- und Motivgeschichte des Wassers* (Metzler 2019, 249–303).
 - 8 Mit Bezug auf das Leben in der Metropole schöpfte Herwarth Walden ironisch aus diesem Topos in einem Artikel für *Der Sturm*, vgl. Trust (Herwath Walden), „Der Sumpf von Berlin. Spezialbericht: Café Größenwahn“. In: *Der Sturm* Nr. 82 (1911), 651–652.
 - 9 Franziska Tannenberger, mit Vera Schroeder, *Das Moor. Über eine faszinierende Welt zwischen Wasser und Land und warum sie für unser Klima so wichtig ist* (dtv 2023, 16).

Auf eben diesen Wandel fokussiert sich dieses Buch: Während Joana van der Löcht und Niels Penke im von ihnen herausgegebenen bahnbrechenden Sammelband *Kulturpoetik des Moores* eine Kulturschichte des Moores als „Ressource, Phobotop, Reservoir“ skizzieren¹⁰ und Moore als Projektionsflächen für eine Ästhetik des Verfalls, des Fragmentierten und des Porösen eruierten, konzentrieren sich die in diesem Buch versammelten Aufsätze hauptsächlich auf literarische Darstellungen von Feuchtgebieten nach 1945, als hybride Orte, die nicht zuletzt dank neuer wissenschaftlicher Erkenntnisse, sich von ihrer klischehaften Symbolik befreiten. Denn auch die Literatur wurde nach dem Zweiten Weltkrieg vom neuen Interesse beeinflusst, das Klimatologie, Landschaftsökologie und Biologie den Feuchtgebieten (sog. „wetlands“) und deren Ökosysteme zwischen Land und Wasser widmeten. Nachdem ihre unentbehrliche Rolle für das Leben der Erde und auf der Erde entdeckt wurde, erschienen die ehemaligen Landschaften des Unheimlichen und Morbiden nun plötzlich als Orte der Biodiversität und Speicher des biologischen Gedächtnisses der Ökosysteme sowie als Hintergrund für radikale ästhetische Experimente, die jenseits der Grenzen des Speziesismus und Binarismus die Beziehungen zwischen den Lebendigen umzudenken vermögen.

Nicht nur erweisen sich Sümpfe und Moore in der europäischen Literatur seit dem Ende des letzten Jahrtausends dementsprechend als Räume einer hochproduktiven Spannung zwischen der literarischen Sprache und den Katastrophen, die einerseits die Landschaft und das Leben nach 1945 „kontaminiert“,¹¹ andererseits das Gleichgewicht der Umwelt zerstört haben; ihre literarischen und poetischen Darstellungen sind vor allem zur Folie neuer Wahrnehmungs- und Ausdrucksweisen geworden, welche aus kritisch-ästhetischer Sicht noch zu untersuchen sind. Sind Moore in Ernst Jüngers Tagebüchern vor und nach 1945 den Hintergrund von geophilosophischen Überlegungen und treten Sümpfe in der Dichtung von Günter Kunert vorwiegend als Orte der Liminalität hervor, fungieren sie im Gegenteil in den Gedichten von Erika Burkart, Sarah Kirsch und Jelena Schwarz

10 Vgl. Joana van de Löcht, Niels Penke (Hrsg.), *Kulturpoetik des Moores. Ressource, Phobotop und Reservoir* (De Gruyter 2023).

11 Vgl. dazu ausführlicher Martin Polgar, *Kontaminierte Landschaften* (Residenz Verlag 2014).

sowie in Christa Wolfs *Sommerstück* und im Roman *Teufelsmoor* von Elke Loewe als Reservoir eines sowohl kulturellen als auch naturgeschichtlichen Gedächtnisses, in dem die Wunden der Vergangenheit sedimentieren. Erst in der gegenwärtigen Literatur, etwa in der Prosa von Esther Kinsky und Brigitte Kronauer, strukturieren sie das Erzählen selbst, so dass Sprachfluss, Wahrnehmung, Ich-Perspektive durch das instabile, feuchte Gelände destabilisiert werden und die Semiose der Störung neue Verflechtungen zwischen Sprache, Subjekt und Umwelt erschließt.

In Anlehnung an das von Anna L. Tsing formulierte Konzept der „Störung“ („disturbance“) der natürlichen Landschaft als positiver Faktor,¹² welcher die Möglichkeit bietet, neue Beziehungen, Umweltvorstellungen und Formen des Zusammenlebens in einer inter- und multispezien Perspektive zu entwickeln und in Bezug auf Timothy Mortons Philosophie von „Mesh“ als Netzwerk ökologischer Verflechtungen,¹³ werden Lyrik und Prosa über Moore und Sümpfe in diesem Band auch als semiotisches Gewebe erörtert, das sich jeglichem traditionellen Lesemodell entzieht und nach neuen literaturkritischen Ansätzen verlangt. In diesem Sinne setzen sich einige der hier versammelten Aufsätze mit Lektüre-Experimenten auseinander, die Moore, Sümpfe und deren Flora u.a. in den Gedichten von Marcel Beyer von ihrer Semiose ausgehend hinterfragen.

„[E]ine wirklich positive Darstellung von Mooren in Literatur wünsche ich mir noch“, behauptete unlängst die Moorforscherin Berbel Tiemeyer in einem Interview.¹⁴ Dieser Band erfüllt nicht nur einen solchen Wunsch. Er erzählt, wie hybride, gestörte Gelände und deren Narration zu einer neuen Ökologie des Lebens schlechthin beizutragen vermögen.

12 Vgl. Anna L. Tsing, *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins* (Princeton University Press 2015).

13 Vgl. Timothy Morton, *The Ecological Thought* (Harvard University Press 2010).

14 Vgl. Tannenberger, mit Schroeder, *Das Moor*, o.S.

Gabriele Guerra

Europa nach dem Regen.

**Sumpf und Moor bei Ernst Jünger
vor und nach 1945**

„O das wir unsre Ururahnen waren.
Ein Klümpchen Schleim in einem
warmen Moor“.
Gottfried Benn

Zwischen 1940 und 1942, aus seinem amerikanischen Exil, schuf der deutsche Maler Max Ernst, der bereits der Dada-Bewegung angehörte, eines seiner berühmtesten Gemälde, das den Titel *Europa nach dem Regen II* trägt: Es zeigt eine Landschaft, die zwischen einer archaischen Spur der Zerstörung und einer gerade stattgefundenen Apokalypse oszilliert, in einer Reihe von organischen Vermehrungen, die wie eine krebsartige Überfütterung dieser verwüsteten Landschaft aussehen. Zwei Figuren ragen aus der Landschaft heraus, eine Frau und eine Art vogelköpfiger Krieger, der in dessen Händen eine Art zerfleddertes und zerstört Kriegsbanner hält. Ein Gefühl von Zerstörung und unkontrolliertem, sinnlosem neuen Wachstum schwebt über der gesamten Komposition – ein Wachstum, das nach einem sintflutartigen Regen stattfinden kann. Ob es sich dabei um den in der Apokalypse Johannes' angedrohten Feuerregen oder um einen imposanten Wasserregen handelt (der in diesem Sinne an die universelle Sintflut erinnert), ist eine eher müßige Frage: Zentral bleibt dabei der Regen, bzw. die Wirkung von Wasser auf den Boden, der hier als Aufforderung dienen soll, aus einer originellen Perspektive über einige berühmte Passagen aus Ernst Jüngers Tagebüchern aus dem Zweiten Weltkrieg und aus dessen Nachkriegsschaffen wieder nachzudenken, in denen geophilosophische und geopolitische Anhaltspunkte unmit-

telbar erkennbar sind: Wenn man nämlich die Rekurrenz der Geotope „Sumpf“ und „Moor“ in Jüngers Tagebuchaufzeichnungen während des Zweiten Weltkriegs und dann auch in einigen späteren Texten untersucht, lässt sich eine gewisse Bedeutungsverschiebung erkennen, die bedeutende geophilosophische und politische Implikationen annimmt. Das könnte bedeuten (so die These), dass sich ein Europa „nach dem Regen“ in einen giftigen und gefährlichen Sumpf verwandelt hat, mit Ausnahme jener Raumteile – der Moorgebiete –, die stattdessen einen hohen Index an Produktivität und Positivität aufweisen, der in die gnoseologische Sphäre des Archaischen, des Elementaren, des Ursprünglichen fällt – die wiederum typisch für Jünger zwischen der nationalsozialistischen Machtergreifung und der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg ist. Wie Norman Kasper in seiner intelligenten und weit angelegten Studie über Jüngers Denken aus einer naturwissenschaftlichen Perspektive heraus resümiert: „Parallel zum Gestalt-Denken entwickelt sich die kosmozentrische Perspektive der 1930er- und 1940er-Jahre, die bis in die 1990er-Jahre hinein variiert wird. Der Kosmozentrismus ist insofern dem Ursprungsdenken von Anfang an inhärent, als es [...] gleichfalls ein mythisch-kosmogonisches Denken ist“.¹

Mythisch-kosmogonisch ist Jüngers Denken, wenn es um dessen Umgang mit dem Phöbotop „Moor“ geht² – der bei ihm aufgrund seiner elementaren Wirksamkeit sozusagen zum „Urtop“ wird, mit all der Faszination des Ursprünglichen; während der Sumpf als solcher bestehen bleibt und sogar sein negatives Potenzial verstärkt, wenn der an der Ostfront stationierte Wehrmachtsoffizier die riskante – strategisch und taktisch gesehen – Position des deutschen Heers beobachtet, die in den weiten Sumpfgebieten des Ostens feststeckt.

Von Oktober 1942 bis Februar 1943 befand sich also Jünger, der inzwischen wieder in die Wehrmacht eingegliedert und zunächst nach Paris versetzt worden war, an der Ostfront und wurde Zeuge der

1 Norman Kasper, *Episteme des „Ur“ bei Ernst Jünger. Paläontologie und Vorgeschichte* (de Gruyter, 2021, 388).

2 Sehr wichtiger Ausgangspunkt für diesen Aufsatz ist der Sammelband *Kulturpoetik des Moores. Ressource, Phöbotop, Reservoir*. Hrsg. von Joana van de Löcht, Niels Penke (De Gruyter 2023), auf die für die historische, politische und literarische Bedeutung der Biotope Sumpf und Moor hier Bezug genommen wird.

Massaker, die die deutschen Besatzer an der Zivilbevölkerung und vor allem an den Juden verübtten (in einigen Tagebucheinträgen allerdings eher elliptisch und zurückhaltend). Man kann sogar von einer Strafversetzung ausgehen und zwar aufgrund verschiedener Faktoren, nicht ausgenommen die Behandlung des Verhältnisses zur Pariser Zivilbevölkerung, insbesondere in Bezug auf die Haltung der Wehrmacht gegenüber dem Widerstand und den Gefangenen.³ Dies führt zu einer Beobachtungshaltung seinerseits, die Jünger bezeichnenderweise „geistige Lähmung“ nennt: „Meine Versetzung nach Paris ließ eine Lücke in diesen Aufzeichnungen entstehen. Vielleicht noch mehr sind die Ereignisse in Russland daran schuld, die um die gleiche Zeit begannen und wohl nicht nur in mir eine Art von geistiger Lähmung hervorriefen“.⁴ Dieser Eintrag vom 8. Oktober 1941 wird nach einer Pause in den Tagebüchern seit Juli wieder aufgenommen, was offensichtlich auch auf eine Art Schock des Autors in Bezug auf den Beginn der „Operation Barbarossa“ zurückzuführen ist, d.h. den Angriffskrieg gegen die Sowjetunion, dessen „totalen“ Charakter Jünger in seiner negativsten Bedeutung gut erahnt hatte.

In diesem Zusammenhang kann man sagen, dass auch Jünger an dem Prozess der semantischen Umdeutung – oder besser gesagt, der Erweiterung einer Bedeutungskonstellation, die im politisch-ideologischen Feld der Konservativen zur Zeit der Weimarer Republik bereits tief verwurzelt war – des Sumpfes als politisches und kulturelles „Phobotop“ beteiligt ist. Zum Beispiel die folgende Notiz vom 31. Dezember 1942, in der der Autor erzählt, dass er den Tag beim Kommandeur der sogenannten „Mineralöl-Brigade“ verbracht hat, die eine entscheidende Aufgabe innerhalb der Operation Barbarossa hat, nämlich die Kontrolle und Verwaltung der eroberten kaukasischen

3 Vgl. Ernst Jünger, *Zur Geiselfrage. Schilderung der Fälle und ihrer Auswirkungen*. Hrsg. von Sven Olaf Berggötz (Klett-Cotta 2011).

4 Ernst Jünger, *Sämtliche Werke in 22 Bänden* (Klett-Cotta, 2018ff.), Bd. 2, 250 (im Folgenden mit dem Kürzel SW gefolgt von der Band- und Seitennummer zitiert). Die deutschen Herausgeber der kritischen Ausgabe der *Strahlungen* Kiesel und von den Löcht weisen darauf hin, dass das Adjektiv „geistig“ in diesem Passus erst später hinzugefügt wurde und zwar in einer Passage, die ansonsten keine wesentlichen Änderungen aufweist, vgl. Ernst Jünger, *Strahlungen. Historisch-kritische Ausgabe*. Hrsg. von Joana van de Löcht, Helmuth Kiesel (Klett-Cotta 2022, 360).

Ölquellen, die von den sich zurückziehenden Russen gravierend manipuliert worden waren. Maiweg – so der Name des Verantwortlichen dieser Militäreinheit – ist die kuriose Figur eines Militärtechnikers, der auf eine zehnjährige Erfahrung als Erdölingenieur in Texas zurückblickt und Jünger nun zu einer Inspektion begleitet, über die wir eine aussagekräftige Beschreibung finden:

Nach längerer Unterhaltung setzten wir uns zu Pferde und ritten das Gelände ab. Mit seinen umgestoßenen Bohrtürmen und den gesprengten Kesselhäusern glich es den Kästen für altes Eisen, wie man sie bei den Schlossern sieht. Verrostete, verbogene, zerstückte Teile lagen wirr umher, dazwischen standen die gesprengten Maschinen, Kessel, Tanks. In diesem Chaos anzufangen, mochte entmutigen. Man sah hier und dort einen einzelnen Mann oder einen Trupp auf dem Gelände umherirren wie inmitten eines ausgeschütteten Puzzlespiels. Auch frische Minentrichter gähnten, besonders in der Nähe der Bohrtürme. Der Anblick von Minensuchtrupps, die mit spitzen Eisengabeln sorgfältig den Boden durchstachen, erweckte das beklemmende Gefühl, von dem man ergriffen wird, wenn man der Erde nicht mehr trauen darf. Doch war ja das brave Pferd noch unter mir.⁵

Der Sumpf ist hier nicht nur der für den Menschen gefährliche Lebensraum (der Ort, „wenn man der Erde nicht mehr trauen darf“), der in kultureller, historischer und literarischer Hinsicht als Kulturpoetik der Angst bezeichnet werden kann, sondern vor allem ist er zum Ort der plastischen Darstellung dessen geworden, was das deutsche Heer nun in den riesigen östlichen Räumen erwartet: ein Kampf mit dem natürlichen Element, der sich perfekt im Kampf auf Leben und Tod, im „totalen Krieg“ mit dem Bolszewismus widerspiegelt. Kurz gesagt: Was während der konservativen Revolution unmittelbar nach der Niederlage von 1918 psychopolitisch mobilisiert worden war, nämlich der Sumpf als „die Zustände der Republik, die als der Abgrund erscheinen, auf den alles zurutscht“,⁶ ist nun zum gemeinsamen Ideologem einer Wahrnehmung geworden, die von der natio-

5 Ernst Jünger, SW 2, 431.

6 Klaus Theweleit, *Männerphantasien 1. Frauen, Fluten, Körper Geschichte. 2. Männerkörper – zur Psychoanalyse des weißen Terrors* (Matthes & Seitz 2019², 479).

nalsozialistischen Propaganda im Sinne des totalen Krieges verwendet wird, dessen taktische Auswirkungen den Bollwerk-Charakter immer mehr betonen, den der nationalsozialistische Mensch gegenüber dieser Flut ausüben muss, die als etwas Fließendes, Feuchtes, Schmutziges dargestellt wird – und daher äußerst gefährlich. Dies wird beispielhaft in einem Buch von Jonathan Littell (dem berühmten Autor von *Die Wohlgesinnten*) gezeigt, der 2008 eine kurze Analyse der Memoiren des belgischen Nazis Léon Degrelle verfasst, der in den gleichen Jahren wie Jünger an der russischen Front aktiv war, mit dem Titel *Le sec et l'humide*, die sich eben auf die grundlegende Studie von Theweleit stützt, um die spezifische Art der nationalsozialistischen Produktion von Realität zu unterstreichen, die sich genau aus dieser scharfen Antithese speist zwischen dem Schlamm der Front, der den Helden-Soldaten versinken lässt und der männlichen-faschistischen Haltung solches Helden, der sich erhebt, um diese schlammige sowjetischen Flut einzudämmen.⁷

Zurück aber zum Zitat Jüngers: Die mondähnliche und zerstörte Landschaft, die unterirdisch von dem kostbaren Mineralöl durchzogen und an der Oberfläche von Metallschrott übersät ist, wird somit zu einer wahrhaften Allegorie der Situation an der Ostfront, sowohl als vollständig posthumane Landschaft (wie im Fall des Bildes Max Ernsts und auch bei Léon Degrelle), sondern auch, weil sie wie eine Landschaft mit einer Zwischenkonsistenz erscheint: ein bisschen Erde, ein bisschen Maschine, ein bisschen Mineralöl, ein bisschen Schlamm – also schließlich der Sumpf als hemmende Kraft.

Das zweite Beispiel, das ebenfalls aus den Tagebüchern um diese Zeit (es ist eine auf den 9. Mai 1942 datierte Eintragung) stammt, verweist stattdessen auf eine völlig andere semantische Konstellation, die konzeptionell und ideologisch zur Sumpf-Semantik antithetisch ist und nicht zufällig auf eine der Perioden verweist, in denen sich der Offizier Jünger in seinem Haus in Kirchhorst, Niedersachsen, aufhält.

⁷ Jonathan Littell, *Das Trockene und das Feuchte: Ein kurzer Einfall in faschistisches Gelände*. Mit einem Nachwort von Klaus Theweleit (Berlin Verlag 2009).

Im Moor. Ich hörte den Kuckuck, den mantischen Rufer, zum ersten Male, während ich Geld im Überfluß bei mir trug. Der Schinken aber ist nicht nur angeschnitten, sondern schon fast verzehrt. Das zeigt ganz gut die Lage der Dinge in diesem Jahr.

Ich nahm an einem Torfstich ein Sonnenbad. Die Farbe der alten, durch den Spaten ausgeschnittenen Wände steigt vom fetten Schwarz zu einem mürben Goldbraun auf. Dicht über dem Wasserspiegel zieht sich ein moosiges Band entlang, darauf der Sonnentau als rote Stickerei. Schön und notwendig ordnet sich das zu. Gedanke: Dies ist nur einer der unzähligen Aspekte, nur einer der Schnitte durch die Harmonie der Welt. Wir müssen durch die Geblüde schauen auf die Gestaltungskraft.

Wie festlich schreitet es sich auf dem feuchten, rötlich durchstrahlten Torf. Man wandelt auf Schichten von reinem Lebensstoff, kostbarer als Gold. Das Moor ist Urlandschaft und birgt damit sowohl Gesundheit als Freiheit; wie herrlich spürte ich das in den nordischen Einöden.⁸

Es resultiert dabei offensichtlich, dass, während „Sumpf“ ein negativ konnotiertes Wort ist, „Moor“ dagegen als positives Wort gilt; als sumpfig, verdorben und faul das Erstere, natürlich und fruchtbar das Zweitere. Diese Konnotation findet sich in den Tagebüchern aus der Zeit von Kirchhorst, in denen das Lexem „Moor“ häufig vorkommt – als topografische Angabe, als Ort für nachmittägliche Spaziergänge allein oder mit seinen Kindern in den sumpfigen Weiten Niedersachsens rund um seinen Wohnsitz; aber eben auch als Anlass für geophilosophische Überlegungen. In diesem Sinne wird es möglich, gerade bei Jünger während des Zweiten Weltkriegs eine delikate ideologische Umfunktionierung zu erkennen, für den sich an der Ostfront die „politische“ Semantik des Sumpfes (besser noch, die „psychopolitische“ im Sinne Theweleits) bestätigt, während es in den beruhigenden niedersächsischen Feldzügen weit weg von der Kriegsfront darum geht, eine archäo-anthropologische Instanz wiederzufinden, die der geo-philosophischen Form des Moors innwohnt. Was im Blick des deutschen Schriftstellers aus dem schlammigen Grund der deutschen Moorgebiete hervorschimmert, ist ein neues Bild des Menschen, das

8 Ernst Jünger, SW 2, 250–251.

die Neupositionierung des Schriftstellers in der bunderepublikanischen Zeit kennzeichnen wird, zwischen der „planetarischen“ Reflexion über die Stellung des Menschen und den archetypischen Studien über dessen tiefer Gestaltung – kurz gesagt, zwischen Carl Schmitt und Mircea Eliade, die nicht umsonst Galionsfiguren jener „Renaissance“ des konservativen Denkens nach 1945, besonders für Jünger, gelten.

Das Moor als Urlandschaft: Diese verführerische Formel Jüngers muss ernst genommen werden, denn sie beschreibt den ursprünglichen und archetypischen Charakter des Moors, der in der Schreibökonomie Jüngers zunehmend an Bedeutung gewinnen wird. Der negative Charakter der Sumpf-Semantik wird außerdem durch die Präsenz solcher Semantik in dem Narrativen um die Kriegszeit verstärkt, zum Beispiel in den *Marmorklippen*, wo das „Wald-Sumpf-Gebiet“ als der „Ort des Bösen und der Ausgestoßenen“ weil es ja dort als „Reich des Oberförsters“ charakterisiert wird.⁹ Moor als Urlandschaft zu konnotieren, impliziert einerseits eine Veredelung dieses Geotops, andererseits – und konsequent – eine Akzentuierung desselben im Sinne des Archetypischen. Norman Kasper hat zu Recht hervorgehoben, dass das Thema des „Ur“ bei Jünger eine dreifache Bedeutungsfunktion hat, bei der sich die drei Begriffe kategorisch gegenseitig verstärken: „ein zeitlich Frühes, ein elementar Begründendes und ein gegenwärtig Lebendiges“.¹⁰ Diese dreifache Kategorisierung, oder besser gesagt diese dreifache Emphase auf die tiefsten Dimensionen des „Pathos des Ursprungs“ bei Jünger, findet natürlich im Zeichen des Morphologen à la Goethe statt, der ein wichtiger Schutzpatron von Jüngers intellektueller Leistung nach 1945 ist: sowohl in dem Sinne, dass dieser Ursprung eine dynamisch lebendige Urform im Sinne Goethes aufweist, als auch, dass diese Urform auf eine anthropogenetische Fragestellung verweist, die klare politisch-kulturelle Implikationen hat (insofern, als das die Zentralität der Naturgeschichte bei Jünger einer „tiefergelegten“ Gesellschaftsgeschichte entspricht¹¹). In der Tat, wie von Kasper betont, gilt das „Ur“ bei

9 Kasper, *Episteme des „Ur“*, 229–230.

10 Kasper, *Episteme des „Ur“*, 388.

11 Kasper, *Episteme des „Ur“*, 396.

Jünger „als entzeitlichtes Apriori, das zeitlich-geschichtliche Abläufe ermöglicht“.¹² Dieses Apparat begründet zweifellos eine Paläontologie, wie Kasper dabei argumentiert;¹³ aber es bietet zugleich eine Reflexion zur Konstruktion eines kulturpolitischen Bildes, in dem das Biotop Moor eine präzise Bedeutung erhält. Wenn Jünger nämlich in seiner *Rehburger Reminiszenzen*, die den Band der *Subtilen Jagden* (ein 1967 erschienenes Buch mit entomologischen Erinnerungen) eröffnet, von der Moorlandschaft spricht, die er auf diese Weise durchquert: „Das Moor ist geschichtslos; da ist mehr Wesendes als Werdendes, graues und braunes Nornengespinst. Die Römer waren kaum hier gewesen; Germanicus hatte das Land nur gestreift“,¹⁴ er skizziert dabei das Bild eines solchen Moores, das zugleich einen geomorphologischen Index und eine geschichtsphilosophische Instanz im Sinne der historisch-religiösen Phänomenologie à la Eliade innehat: Das heißt, es produziert eine aktualisierte „Wiederkehr“ des mythisch-historischen Bildes, die insofern historisch-politische Prägnanz besitzt, als in einem solchen Bild die „Geschichte“ schließlich zur mythischen Produktion, ja zur Mythogenese wird.

Retrospektiv nimmt diese Antithese Sumpf-Moor bei Jünger noch stärkere Nuancen an: Er gibt selbst in einem Brief an Schmitt vom 23. Dezember 1942 von der Ostfront zu: „Hier in verschlammten Wältern hatte ich weniger Anregungen als Einsichten“.¹⁵ Man könnte also abschließend behaupten, dass Jünger im Osten auf diesen hybriden und tödlichen Schlammteich physisch und allegorisch gestoßen ist, in dem er sich verfangen hat, wie in einer verwüsteten Landschaft; während er dem deutschen Moor und seiner fruchtbaren Zweideutigkeit den Optimismus vorbehält, der dem Elementaren und Ursprünglichen innewohnt: Im Grunde lässt sich der „Schlamm“ nicht beherrschen, schon gar nicht, wenn es sich um eine entropische und undeutliche Substanz handelt, die jedes lebenswichtige Element aufsaugt.

12 Kasper, *Episteme des „Ur“*, 400.

13 Vgl. Kasper, *Episteme des „Ur“*, 403.

14 Ernst Jünger, SW 12, 16.

15 Ernst Jünger, Carl Schmitt, *Briefwechsel*. Hrsg. und kommentiert von Helmut Kiesel (Klett-Cotta 1999, 152).

Thewelet hat mit Recht darauf hingewiesen, dass der vermischtete Charakter des Schlammes für die stählerne Mannestypologie des Faschisten gerade am gefährlichsten ist:

All diese Substanzen sind definiert durch ihre Fließfähigkeit und durch ihren Zustand der Vermischtheit. Als Drittes haben sie die gemeinsame Eigenschaft, Dinge in sich aufnehmen zu können, ohne sich dadurch zu verändern: Man kann überspült werden, in ihnen versinken – danach ist die Oberfläche wieder glatt. Ihnen eignet also eine merkwürdige Lebendigkeit, sie können sich selbsttätig bewegen, mal schnell, mal langsam, wie sie wollen.

Ihre Vermischtheit (= »Unreinheit«) und ihre Fähigkeit, zu töten machen sie sehr geeignet für die »verschobene« Bezeichnung von Verbotenem und von Gefahren. Ihre »Lebendigkeit« macht sie attraktiv zur Darstellung von Vorgängen am lebenden Körper und ihre Eigenschaft, keine Spuren ihrer Tätigkeit zu hinterlassen, sich nach der Aktion wieder zu schließen, bietet sich an, Verborgenes, Dinge aus der Sphäre des Geheimnisses und aus dem Reich der Toten (Moorleichen) mitschwingen zu lassen. In jedem Sumpf, in dem man versinkt, liegt schon jemand. Und, da sie anschließend wieder ruhig *liegen*, man ihnen ihre Gefährlichkeit nicht ansieht, können sie leicht als eine Verkörperung des *Täuschenden* angesehen werden. Schleier über den feuchten Niederungen.¹⁶

Gerade ausgehend von dieser Feststellung lässt sich kontrastiv behaupten, dass eine fruchtbare Neuinterpretation des Moors als echte „Heterotopie“ des Ursprünglichen bei Jünger aufzuspüren ist.¹⁷ Was bedeutet aber hier genau „Heterotopie“? Im Wesentlichen das, was die Herausgeber des schon erwähnten Sammelbandes, der sich der Kulturpoetik des Moores widmet, als ein „idiosynkratisches Archiv“ bezeichnen: „Indem das Moor ein eigenes Zeitregime ausbildet, ermöglicht es Zeitreflexionen mit anderen Relationen: Qua Sedimentierung wachsen Moore über Jahrtausende und präsentieren sich demjenigen, der sie zu lesen weiß, als idiosynkratisches Archiv [...] in den

16 Thewelet, *Männerphantasien*, 502 (Bd. 1).

17 Vgl. J. Meurer, „Ernst und Friedrich Georg Jüngers Moorpoetik“. In: van de Löcht, Penke (Hrsg.), *Kulturpoetik des Moores*, 127–153.

Schichten bilden sich sowohl die planetare Tiefenzeit als auch vergangene kulturgeschichtliche Epochen (Gräber, Moorleichen) ab“.¹⁸

Das Moor von Jünger ist jedoch auch aus anderen Gründen heterotopisch, die weniger eng mit dem geografischen und philosophischen Diskurs verbunden sind und eher einer religiösen und politischen Argumentation ähneln; es handelt sich also bei ihm, wie wir gesehen haben, um eine Heterotopie, in der der Verweis auf alte Ur-Formen (des Menschen, des Raums, der Kultur) zu einer medianischen Beschwörung von etwas wird, das zutiefst zum deutschen Wesen stets gehört. Das Moor gilt als philosophisch-historischer Gradient eines Deutschlands, das mehr oder weniger direkt auf den archaischen und „subversiven“ Raum der Opposition zur römisch-klassischen Welt verweist; jener „Teutoburger Wald“ von 9 n. Chr. nämlich, der nicht nur den abrupten Stopp der römischen Durchdringungspolitik des germanischen Raums durch das Massaker an zwei Legionen darstellt, sondern auch eine geosymbolische Grenze, die später von Tacitus (in seiner Polemik gegen die römischen Kaiser) artikuliert wird, als er fast ein Jahrhundert nach der Niederlage von Varus sein Werk über Germanien verfasst. Wie mit Recht betont wurde: „I would argue that by separating Germania from the Empire, by erasing Roman conquest, and further, Roman knowledge, Tacitus creates a productive void“.¹⁹

Germania ist nach Tacitus insofern ein „bedeutungsleeres“ Land, als es aus Wald- oder Sumpfgebieten besteht: „aut silvis horrida aut paludibus foeda, umidior qua Gallias [...] adspicit“ (*Germania* 5), „entweder rauh vor Wäldern oder gräßlich vor Sümpfen, feuchter wo man Gallien [...] erblickt“. In der Stilisierung Tacitus' steht Germania als geografischer Ort im Gegensatz zu dem „zivilisierten“ Raum der Romanität und zwar ausgehend von der geografischen Beschaffenheit, deren waldiger und feuchter Charakter den Eindruck eines geopolitisch „anderen“ Raums verstärkt.

Ein solcher heterotopischer Raum – in dem zweifellos weiterhin eine gewisse „antirömische“ und prussophile Haltung, die einigen

18 van de Löcht, Penke, „Zur Kulturpoetik des Moores. Eine Einleitung“. In: van de Löcht, Penke (Hrsg.), *Kulturpoetik des Moores*, 1–15: 8.

19 Zoe M. Tan, „Subversive Geography in Tacitus' *Germania*“. In: *The Journal of Roman Studies* 104 (2014), 181–204: 201.

Strömungen der Konservativen Revolution eigen ist, die dem Denken und den Aktivitäten Jüngers in deren Weimarer Zeit nicht fremd ist –, wird nach 1945 von Jünger in einem universelleren und archetypischeren Sinne um funktionalisiert, wie es beispielhaft in dieser um 1965 geschriebenen Beschreibung einer Mangrovenlandschaft im Fernen Osten aus *Subtile Jagden* zu sehen ist:

Es war eine schwüle Halb- oder Doppelwelt, ein Reich amphibischer Wesen wie nach einer Sintflut oder im uralten Steinkohlenwald. Schlamm war ihr Medium. Manche ihrer Geschöpfe hatten sich aus dem Wasser erhoben, andere wollten dahin zurückkehren. Ein Weltalter schien sich zu raffen, ja zeitlos zu werden in seiner immensen Geschäftigkeit: in den aufsteigenden Dünsten, die sich mit dem Tropfenfall mischten, im Wallen und Sieden der Gewässer, im Aufsteigen der Krater aus dem Moder, in tausend Anzeichen einer verborgenen und von den Sinnen kaum angeschürften Wirksamkeit.

Und doch war es wiederum still. Das muß erreicht werden. Das detaillierte Wissen ist eher abträglich. Ein Liebender, ein Dichter, ein wahrer Denker muß zugleich mehr und weniger, muß mit anderen Augen sehen. Bereits der Maler, der ein Bild des Sumpfes geben will, muß das Detail vermeiden oder, falls er es bringt, ihm eine generelle Bedeutung geben, es also nicht auf seine bloße Realität festlegen. Das Geheimnis, sowohl seines Werkes als auch seiner Absicht, muß immer gewahrt bleiben.²⁰

Man muss dabei beachten, wie neben der Stilisierung dieser programmatisch amphibischen Welt auch die ihres Beobachters stilisiert wird, der einzig in der Lage ist, über das neutrale objektive visuelle Datum hinauszusehen; also in der Lage ist, auf den tiefsten Blick auf die Dinge zurückzugeifen, der die ursprünglichste und archetypischste Dimension von ihnen erfasst.

Man könnte also zu dem Schluss kommen, dass „Europa nach dem Regen“ für Jünger nur als Landschaft erscheinen kann – planetarisch, also global konzipiert – programmatisch amphibisch, zwischen Land und Wasser – und der Geist des Weisen, der allein in der Lage

20 Ernst Jünger, SW 12, 135. Der Abschnitt erscheint wieder, gekürzt und leicht geändert, in einer Anmerkung in den Tagebüchern desselben Jahres: vgl. Ernst Jünger, SW 4, 83f.

ist, ihre mysteriösen und doch wahrhaftigen Zeichen zu entschlüseln.

Literaturverzeichnis

- Jünger, Ernst, *Sämtliche Werke in 22 Bänden*. Stuttgart: Klett-Cotta 2018ff.
- Jünger, Ernst, *Strahlungen. Historisch-kritische Ausgabe*. Hrsg. von Joana van de Löcht und Helmuth Kiesel. Stuttgart: Klett-Cotta 2022.
- Jünger, Ernst, *Zur Geiselfrage. Schilderung der Fälle und ihrer Auswirkungen*. Hrsg. von Sven Olaf Berggötz. Stuttgart: Klett-Cotta 2011.
- Jünger, Ernst; Schmitt, Carl, *Briefwechsel*. Hrsg. von Helmut Kiesel. Stuttgart: Klett-Cotta 1999.
- Kasper Norman, *Episteme des „Ur“ bei Ernst Jünger. Paläontologie und Vor geschichte*. Berlin/Boston: De Gruyter 2021.
- Littell, Jonathan, *Das Trockene und das Feuchte: Ein kurzer Einfall in faszistisches Gelände. Mit einem Nachwort v. Klaus Theweleit*. Berlin: Berlin Verlag 2009.
- Löcht, Joana van de; Penke, Niels (Hrsg.), *Kulturpoetik des Moores. Res source, Phobotop, Reservoir*. Berlin/Boston: De Gruyter 2023.
- Tan, Zoe M., „Subversive Geography in Tacitus’ *Germania*“. In: *The Journal of Roman Studies*, Nr. 104 (2014), 181–204.
- Theweleit, Klaus, *Männerphantasien 1. Frauen, Fluten, Körper Geschichte. 2. Männerkörper – zur Psychoanalyse des weißen Terrors [1977]*. Berlin: Matthes & Seitz 2019².

Urte Stobbe

Wenn die Erde unsicher wird.

**Ambivalenter Moorboden in Christa Wolfs *Sommerstück*
und Sarah Kirschs *Schwingrasen***

1. Einleitung

Ein fester Boden steht für Stabilität und Verlässlichkeit. Und doch gibt es in Bezug auf den Erdboden Phänomene, die auch ihn als unsicheren Grund ausweisen können. So heißt es in Jenny Erpenbecks Roman *Kairos* (2021) zu Beginn des zweiten Teils, als die Protagonistin Katharina den Tod ihres Geliebten betrauert:

Zu den Toten gehen und an die Erde klopfen, ob sie einen wohl einlässt. [...] An die Erde klopfen und warten, ob sie sich auftut. Im Boden versinken. Katharina kauert neben dem Grab und weint bitterlich, aber die Erde schmilzt nicht, sie wird nicht durchlässig, und sie verschlingt das Mädchen auch nicht. Kein Treibsand, kein Moor.¹

Benannt sind zwei Formen des Untergrunds, die sich als instabil und durchlässig erweisen: Treibsand und Moor. Beide Phänomene sind hier mit Trauer verbunden. Ähnliches begegnet auch bei zwei Autorinnen, die für die Literatur nach 1945 zentral sind: Christa Wolf und Sarah Kirsch. Beide haben, genau wie Erpenbeck, einen DDR-Hintergrund und beide haben sich im Zusammenhang mit Trauer und Melancholie auf Moorböden bezogen. Ein Spezifikum von Moorböden ist das Phänomen des sogenannten Schwingrasens. Er entsteht, wenn sich über der Moorwasseroberfläche eine Schicht aus Moos und dichtem Pflanzenwerk bildet, die wie eine ‚normale‘ Rasenfläche aussieht. Doch hat sich der Wasserspiegel gesenkt, bleibt darüber nur

¹ Jenny Erpenbeck, *Kairos. Roman* (Penguin 2021, 213).

eine Pflanzendecke erhalten, die beim Betreten federt oder schwingt, weil unter ihr kein fester Erdboden mehr ist. Die Oberfläche ist zwar elastisch, aber nur bedingt tragfähig. Beim Einbrechen besteht die Gefahr des Versinkens und Ertrinkens.²

Schwingrasen als literarisches Phänomen begegnet bei Christa Wolf und Sarah Kirsch keinesfalls zufällig, haben sie doch beide jahrelang in Moorgegenden gewohnt. So besaß Christa Wolf von 1975 bis 1983 im mecklenburgischen Meteln ein Sommerhaus in einer Moorkulturlandschaft. Sarah Kirsch lebte ihrerseits nach der Übersiedlung in den Westen nach zwei Zwischenstationen ab 1983 in Thielhemme in einer von Moor geprägten Gegend. Angesichts der lebensweltlichen Fundierung ist der Frage nachzugehen, warum sich beide Autorinnen gerade auf das Phänomen des Schwingrasens beziehen. Welcher poetische ‚Mehrwert‘ verbindet sich damit für sie? Hat die Rede vom schwingenden Boden einen ‚doppelten Boden‘?

2. Christa Wolfs *Sommerstück*: ein ernstes Spiel im Spiel mit dem Spiel

In Christa Wolfs *Sommerstück* (1989) treffen sich knapp ein Dutzend unterschiedliche Menschen in einem nicht näher genannten kleinen Dorf in Mecklenburg. Sie verbringen dort in alten Bauernhäusern die Zeit des Hochsommers miteinander bzw. kommen dorthin zu Besuch. Die Figuren sind entweder eng befreundet, lieben sich, sind miteinander verwandt oder sie lernen sich dort erst kennen. Es wird gemeinsam gekocht, gebacken und gefeiert; sie lachen und streiten, musizieren und spielen. Zukunftspläne werden entworfen und wieder verworfen, nebenbei wird die ländliche Umgebung erkundet und Kontakt zur einheimischen Bevölkerung aufgebaut.

Erzählt wird von verschiedenen Begebenheiten, wobei Formen des autofiktionalen Erzählens erprobt und die Erlebnisse mehrerer Sommer zusammengezogen werden.³ Die Erzählinstanz wendet sich

2 Vgl. Alois Kapfer, Peter Poschlod, *Sümpfe und Moore – Biotope erkennen, bestimmen, schützen* (Weitbrecht 1997).

3 Vgl. Hannelore Scholz, „Sommerstück (1989) – eine ‚Mecklenburgstory‘ (Sarah Kirsch)“. In: Carola Hilmes, Ilse Nagelschmidt (Hrsg.), *Christa Wolf. Handbuch. Leben – Werk – Wirkung* (Metzler 2016, 157–163: 157–158).

wiederholt an die damals Dabei-Gewesenen im Modus des ‚Wisst ihr noch?‘, ganz so, als wollte sie sich versichern, dass es sich auch wirklich so zugetragen habe.⁴ Der Text ist „[a]llen Freunden jenes Sommers“⁵ gewidmet, deren anderslautende Namen im *Sommerstück* kaum ihre Identität im wahren Leben zu verbergen vermögen. Vielmehr wirkt der Text wie ein Spiel mit der Identität und Nicht-Identität, bei dem sich die Freunde in den Figuren wiedererkennen können: Helga Schubert in Irene, Sarah Kirsch in Bella und Carola Nikolaou in Luisa, um nur drei zu nennen. Maxie Wander hätte sich, wenn sie zum Zeitpunkt der Veröffentlichung noch gelebt hätte, in Steffi wiederfinden können; so aber hält der Text sie in Erinnerung und im „Wechselgesang“⁶ der Stimmen lebendig.

Das *Sommerstück* enthält Anspielungen auf Sarah Kirschs Gedichte. Ist noch das Motto-Gedicht explizit als eines von ihr ausgewiesen, spielt gleich der erste Satz („Es war dieser merkwürdige Sommer“) camouflierend auf ein gleichlautendes Gedicht in Kirschs Gedichtband *Landaufenthalt* (1967) an.⁷ Wenn sich die Erzählinstanz im Zusammenhang mit Bellas Liebeskummer fragt: „Meropsvogel. Woher kam ihr dieses Wort?“,⁸ setzt dies das Wissen um ein gleichlautendes Gedicht im Band *Rückenwind* (1977) voraus.⁹ Gleiches gilt bei dem Streit darum, „[w]as zum Beispiel diese Zeile bedeuten solle: Geh ich vom Sein des Hundes in das Sein der Katze...“¹⁰, das im Gedicht „*Tilia cordata*“ in demselben Gedichtband begegnet.¹¹ Trotzdem werden am Ende alle Figuren als „Erfindungen der Erzählerin“ ausgegeben, von denen „keine [...] identisch mit einer lebenden oder toten Person“¹² sei.

4 Vgl. Christa Wolf, *Sommerstück* (Suhrkamp 2021 [1989]: z.B. 194, 203).

5 Wolf, *Sommerstück*, 8.

6 Annette Firsching, „Literarischer Wechselgesang. Sarah Kirsch, Maxie Wander und Helga Schubert als Stimmen in Christa Wolfs *Sommerstück*“. In: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* Bd. 232, Jg. 147 (1995), 116–125.

7 Sarah Kirsch, *Sämtliche Gedichte* (Deutsche Verlags-Anstalt 20202, 60).

8 Wolf, *Sommerstück*, 129.

9 Kirsch, *Sämtliche Gedichte*, 146.

10 Wolf, *Sommerstück*, 72.

11 Kirsch, *Sämtliche Gedichte*, 129.

12 Wolf, *Sommerstück*, 236.

Schon mit der oben genannten Widmung wirkt der Text so, als wendete er sich an eine exklusive Leser:innenschaft und als lasse der Text das Publikum quasi wie bei einem Theaterstück diesem Wieder-aufleben-Lassen der Erinnerungen zuschauen. Dieser Effekt spiegelt sich wiederum darin, dass Wolfs Text von Anspielungen auf das Theaterspielen durchzogen ist und auch der Titel auf das Stück rekuriert, das in der zweiten Hälfte zur Aufführung gelangt. In diesem metafiktionalen Spiel im Spiel¹³ wird sich nach mehreren Vorschlägen auf den Titel „Sommerstück“¹⁴ geeinigt, der zugleich dem Titel des Gesamttexts entspricht. Wolfs Text handelt zudem nicht nur von der Aufführung eines Sommerstücks, sondern ist auch selbst wie ein Theaterstück konstruiert, dessen Spannungskurve vage an die eines geschlossenen Dramas erinnert. Die „theaterspezifischen Momente“ sind „unübersehbar“.¹⁵ Wie in romantischen Textverfahren ist das aufgeführte „Sommerstück“ gleichermaßen erfunden und wieder nicht. Alle Anwesenden sollen sich selbst spielen,¹⁶ und zugleich die Rolle, die die anderen in ihnen sehen (wollen). Das seit Shakespeare praktizierte Verfahren des ‚Spiel im Spiel‘ wird, wie schon in Tiecks *Der gestiefelte Kater*, durch eine Verkehrung der Schauspieler- und Zuschauer-Rolle potenziert. Denn alle fühlen sich „auf einer Bühne“, als sich draußen „ein schweigender unbestechlicher Zuschauer die Nase platt“ drückt.¹⁷ Insgesamt, so die einhellige Forschungsmeinung, weisen das Erzählverfahren und die Motive eine Nähe zur Romantik auf, mit der sich Christa Wolf während der Entstehungszeit des *Sommerstücks* auseinandersetzte.¹⁸

-
- 13 Vgl. Ursula Ackrill, *Metafiktion und Ästhetik in Christa Wolfs „Nachdenken über Christa T.“, „Kindheitsmuster“ und „Sommerstück“* (Königshausen und Neumann 2004, 155–166).
- 14 Wolf, *Sommerstück*, 161.
- 15 Therese Hörnigk, „Sommerstück – Ein Theater der Frauen?“. In: Michel Vanhelleputte (Hrsg.), *Christa Wolf in feministischer Sicht* (Lang 1992, 159–172: 162).
- 16 Vgl. Wolf, *Sommerstück*, 156.
- 17 Wolf, *Sommerstück*, 206.
- 18 Vgl. z.B. Hörnigk, „Sommerstück – Ein Theater der Frauen?“; Astrid Köhler, „Begegnungen unter den Linden. Der etwa tausendste Versuch zum Thema Christa Wolf und die Romantik“. In: *Weimarer Beiträge* Bd. 52, H. 4 (2006), 413–425 und Tabea Lamberti, „Romantisierte Dörflichkeit in Christa Wolfs *Sommerstück*“. In: *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge Bd. 34, H. 3 (2024), 661–678.

Darüber hinaus spielen die einzelnen Figuren während des Sommers verschiedene Spiele oder integrieren Theaterelemente in ihren Alltag. So inszeniert sich Luisas Lebensgefährte Antonis beim Kauf einer alten Truhe, als stünde er auf einer Bühne.¹⁹ Luisa bildet mit Bellas Sohn Jonas die Geschichte von der Arche nach und alle spielen ‚Wer bin ich?‘, bei dem auch Identitätszuschreibungen als Tiere und Pflanzen möglich sind.²⁰

Dieser durchweg spielerische Grundzug kommt keineswegs leicht und unbeschwert daher. Schon das Wort „merkwürdig“ im ersten Satz verweist auf die Ambivalenzen, die den gesamten Text durchziehen, meint es doch sowohl ‚sonderbar‘ als auch ‚denkwürdig‘. Tatsächlich gibt es von Anfang an deutliche Anzeichen auf ein tragisches Ende. Die Hauptfigur Ellen ist zugleich Erzähl-, Erinnerungs- und Reflexionsinstanz; sie lässt keinen Zweifel daran, dass die Zeiten, von denen berichtet wird, unwiederbringlich vorbei sind: Das Haus von Ellen und Jan wird abbrennen, Bella sie verlassen und Steffi sterben.²¹ Erzählt wird im Wissen um einen dreifachen Abschied, wobei sich der Schmerz darüber, die kommenden Entwicklungen zwar zu ahnen, aber nicht verhindern zu können, auch darin artikuliert, dass diese Geschehnisse erzählerisch nicht zur Darstellung gelangen. Während die Erzählinstanz darüber reflektiert, wie sich Erinnerungen adäquat erzählerisch abbilden lassen,²² nimmt sie rückblickend Abschied. Es ist eine Erzählbewegung wie in dem erwähnten Gedicht „Der Meropsvogel“: „So blickt er fliegend zurück [...] / Er naht er entfernt sich“.²³

Die Protagonistin Ellen befindet sich in einer Phase des Umbruchs und des Abschieds von alten Gewissheiten, auch hinsichtlich ihrer Relevanz als Schriftstellerin. Sie scheint eine Schaffenskrise zu haben, heißt es doch am Ende des achten Kapitels: „Dafür fand sie einen der Namen für das Ferment, das zum Schreiben nötig war,

19 So heißt es: „Theater, oh, Theater!“, Wolf, *Sommerstück*, 117; „Kein Schauspieler hätte den bewegenden Moment, der jetzt bevorstand, besser arrangieren können als er“, 120; „Das Stück strebte seinem glücklichen Ende zu“, 121.

20 Vgl. Wolf, *Sommerstück*, 134, 205.

21 Vgl. Wolf, *Sommerstück*, 9.

22 Vgl. z.B. Wolf, *Sommerstück*, 155–156, 168.

23 Kirsch, *Sämtliche Gedichte*, 146.

„Selbstvertrauen‘. Es war ihr ganz und gar genommen worden“.²⁴ Was vorgefallen ist und warum sie an sich selbst und der Wirkmacht ihrer Worte zweifelt, wird allenfalls bei der Frage angedeutet, wieso sie und ihr Mann sich für den Kauf eines Hauses entschieden haben und ob ein Sommerlandhaus nicht auch eine Art Flucht vor der Arbeit und den Enttäuschungen sei.²⁵ Die Ausbürgerung Wolf Biermanns wird zwar mit keinem Wort erwähnt, doch ist diese Erfahrung samt den Folgen für das Selbstverständnis Christa Wolfs kaum zu unterschätzen.²⁶ Das *Sommerstück* stellt, so ließe sich deuten, den Versuch dar, die Position als Schriftstellerin in der DDR neu zu bestimmen.²⁷ Wenn von einer inneren Kapitulation Ellens die Rede ist,²⁸ lässt sich das auf diesen Kontext beziehen. Zugleich lässt sich das *Sommerstück* auch als Text lesen, der die sich abzeichnenden politischen Veränderungen seismographisch einfängt.²⁹

Wolfs *Sommerstück* zeugt zudem von der Suche nach Zeichen, denen seitens der Figuren potenziell Bedeutung zugeschrieben wird. Wiederholt wird die Frage aufgeworfen, ab wann die Beteiligten hätten wissen oder zumindest ahnen können, dass bereits Prozesse begonnen haben, die ihnen in nicht allzu ferner Zukunft im übertragenen Sinn den festen Boden unter den Füßen wegziehen würden. Noch wähnen sie sich alle auf sicherem Grund, doch erlangen die Erinnerungen an den Sommer den Stellenwert, nach Antworten auf die Frage zu suchen, woran zu erkennen gewesen wäre, ab wann das Alte aufzuhören begonnen hat und an welchen Stellen bereits die nahende Katastrophe im vordergründigen Glück durchgeschielen hat. Der Fokus richtet sich im rückblickenden Erzählen auf die

24 Wolf, *Sommerstück*, 80.

25 Vgl. Wolf, *Sommerstück*, 103.

26 Vgl. z.B. Annette Firsching, *Kontinuität und Wandel im Werk von Christa Wolf* (Königshausen und Neumann 1996, 160–162) und Scholz, „*Sommerstück*“. In: Hilmes, Nagelschmidt (Hrsg.), *Christa Wolf Handbuch*, 159.

27 Vgl. Daniela Colombo, „Schreiben am Ende der Alternativen: *Kein Ort. Nirgends* und *Sommerstück*“. In: Nadine Jessica Schmidt (Hrsg.), *Christa Wolf, Edition Text + Kritik* Bd. 46 (2012), 87–96.

28 Vgl. Wolf, *Sommerstück*, 108–109.

29 Vgl. Nicola Kaminski, „*Sommerstück – Was bleibt – Medea. Stimmen*. Wende-Seismographien bei Christa Wolf“. In: Wolfgang Erhart, Dirk Niefanger (Hrsg.), *Zwei Wendezzeiten. Blicke auf die deutsche Literatur 1945 und 1989* (de Gruyter 2011, 115–139: 133).

Übergänge, die Risse, das *Sfumato* im Erleben und darauf, welche „Warnzeichen“³⁰ es schon gegeben haben könnte. Erst retrospektiv kann die Zeichenhaftigkeit entziffert werden, um zu erkennen, was damals bereits „auf der Kippe zum Nichtmehrsein“³¹ stand.

3. Schwingrasen – oder das ambivalente Schweben über dem Boden

Christa Wolfs *Sommerstück* ist präzise durchkonstruiert. Es besteht aus 19 Kapiteln, wobei viele Themen und Motive netzwerkartig den Text durchziehen und in Variationen an späterer Stelle wieder begegnen. Häufig finden sie ein Pendant in der zweiten Hälfte des Texts an der spiegelbildlich gleichen Stelle. Das zehnte Kapitel, das beide Hälften voneinander trennt und zugleich verbindet, wirkt bildsprachlich gesprochen wie der Horizont einer spiegelnden Wasseroberfläche. Um ein Beispiel für diese Korrespondenzen zu nennen: Der Schlussatz des fünften Kapitels und damit des Mittelkapitels in der ersten Hälfte lautet: „Jetzt dürfte der Sommer nicht mehr aufhören“.³² Von da an beginnt die Zeit des Hochsummers, der so wirkt, als könne er niemals enden. Genau an der gleichen Stelle, nur gespiegelt, findet sich am Ende von Kapitel 15, d.h. in der Mitte der zweiten Hälfte, die Eingebung Luisas: „Ab heute [...] rollt die Kugel wieder runter“.³³ Vorangegangen war der Höhepunkt des Theaterstücks,³⁴ so dass nun metapoetisch der Umschlagpunkt erreicht ist. Ab jetzt fällt, dramatheoretisch gesprochen, die Handlung wieder.

Etwas Vergleichbares lässt sich auch im Zusammenhang mit dem Moorboden beobachten. Moore sind hybride Orte zwischen Wasser und Land, die keinem von beidem eindeutig zuzuordnen sind. Sie sind gekennzeichnet durch ein Changieren und Täuschen. Sie geben einen sicheren Grund vor, ohne es zu sein. Dass die Handlung des *Sommerstücks* in einer Moorgegend angesiedelt ist, mag biografisch erklärbar sein, doch ist der Schwingrasen für das innere Erleben Ellens von hoher poetischer Relevanz. Zu Beginn des achten Kapitels heißt es:

30 Wolf, *Sommerstück*, 115.

31 Wolf, *Sommerstück*, 109.

32 Wolf, *Sommerstück*, 44.

33 Wolf, *Sommerstück*, 180.

34 Vgl. Wolf, *Sommerstück*, 173.

Am kürzesten war der Pfad [...] am Moorwald vorbei, hart am Rand des Schwingrasens, den Tante Wilma [...] an ihrem Hochzeitstag übermüdig betreten hatte und in den sie fast versunken wäre, auf Nimmerwiedersehen, hätte nicht ihr frischgebackener Bräutigam sie gerettet. Aber die Brautschuhe blieben im Moor stecken, und lange haben alle sich gefragt, was das wohl zu bedeuten hätte.

Ja, der Moorwald ist tückisch.³⁵

Innerhalb der dörflichen Bevölkerung sind mit dem Schwingrasen spezifische Erfahrungen und Erinnerungen verbunden, da dort eine Frau beinahe an ihrem Hochzeitstag tödlich verunglückt wäre. Zwar suchen die Dorfbewohner weiterhin nach einer Deutung für die steckengebliebenen Brautschuhe, doch herrscht Einigkeit über die Tücken im Moor.

An genau jenen Ort begeben sich die Figuren am Ende des achten Kapitels erneut während einer mondbeschienenen Nacht. Sie wissen von den Gefahren, dennoch wagt sich die Protagonistin zum Unmut ihres Ehemannes Jan auf den Schwingrasen.

Ellen spürte wieder die Schwermut auf sich zukommen, die sie hier in den ersten Wochen abends überfiel. Dieser rote Mond. Diese undurchdringliche Stille. Paß auf, sagte Jan. Der Schwingrasen. Ellen setzte den Fuß auf den Rand des Schwingrasens, begann zu wippen, zuerst zaghaft, dann immer stärker. Hör auf! sagte Jan. Ellen tat noch einen Schritt, zog den anderen Fuß nach. Er trug. Der Rasen trug. Jetzt wippte sie mit dem ganzen Körper. Die Erde schwang, ein nie gekanntes Gefühl. – Hör auf! rief Jan. – Er trägt. Du, er trägt! rief Ellen. – Mach keinen Unsinn! Komm zurück. – Die Erde schwang, nur wenn sie Angst bekäme, würde die dünne elastische Haut reißen.³⁶

Bereits die Farbe des Mondes lässt erahnen, dass es sich um eine Nacht der Gefahr handelt, denn Rot gilt als Warnfarbe. Ellen ist an diesem Abend wieder in melancholischer Stimmung. Sie fühlt sich zu dem Moorboden hingezogen, auf den sie sich wie bei einer Mutprobe stellt. Sie genießt es, keine Angst zu verspüren und glaubt, dass dies

35 Wolf, *Sommerstück*, 62–63.

36 Wolf, *Sommerstück*, 79.

sie auch vor einem Einbrechen des Schwingrasens bewahren würde. Die Warnungen ihres Mannes schlägt sie in den Wind.

Im Kontext, d.h. dem infratextuellen Kontext dieser Textpassage, wird deutlich, dass es in dem gesamten achten Kapitel um die Frage geht, wie Ellen Resilienz hinsichtlich ihrer beruflichen Enttäuschungen entwickeln kann. Sie scheint sich auf der Suche nach einer neuen Selbstwirksamkeit als Schriftstellerin zu befinden. Das Schwingen auf dem Moorböden wird für Ellen zu einem Test, wie weit der Boden sie überhaupt zu tragen vermag bzw. wie sehr sie ihm trauen kann. Angesichts der spezifischen Zeitumstände lässt sich der Erdboden im übertragenen Sinn mit dem Vorgehen des Schriftstellerverbands der DDR gleichsetzen, missliebige bzw. nicht-linientreue Mitglieder zunehmend auszuschließen.

Spiegelbildlich kommt im zwölften Kapitel Bella mit ihrem Sohn Jonas zu Besuch, die weder unter mangelndem schriftstellerischem Selbstvertrauen, noch unter einer Schreibblockade leidet, sondern unter einer unglücklichen Liebesbeziehung. Mit ihr verbündet sich insbesondere für Luisa die Hoffnung, ein anderes Leben mit neuen Formen des Zusammenseins auszuprobieren. Auch Steffi schlägt beim Malvenfest vor: „Stellt euch vor, da wird was draus und wir leben für den Rest unserer Tage alle hier beieinander, auf Zuruf“.³⁷ Doch kommentiert die Erzählinstanz diesen Vorschlag lakonisch:

Was soll ich viel darüber reden, ihr wißt es selbst: Ein Satz wie dieser konnte das ganze Haus hochheben, mit uns allen darin, konnte uns *sekundenlang in der Schwebe* halten, und als wir langsam, langsam wieder heruntersanken, hatten wir alle in der Magengegend diesen Fahrstuhlkitzel. Und wenn der Rest unserer Tage auf diesen Tag zusammenschmolz – heute lebten wir, wie man leben soll, und darauf kam es an.³⁸

Das Glück fühlt sich für einen kurzen Moment wie ein Gleiten durch die Luft an. Dieser Schwebezustand ist wie eine Art retardierendes Moment zu verstehen, bevor alle Beteiligten wieder im Sinkflug auf der Erde aufsetzen. In der Tat verliert schon bald das Miteinander das spielerische Moment. Zwar heißt es: „Gar nichts war geschehen, wer

37 Wolf, *Sommerstück*, 169.

38 Wolf, *Sommerstück*, 170 (Hervorhebung von U. S.).

nachträglich nach Mißgriffen oder Einbrüchen suchen wollte, ginge fehl“,³⁹ doch spüren alle Beteiligten die erfolgte Veränderung bei einem Treffen im Haus von Irene und Clemens. Auf einem der Bilder, die Clemens gemalt hat, ist ein Luftschiff zu sehen. In der Wahrnehmung der Erzählinstanz lässt sich die Analogie herstellen,

daß sie noch immer in ihrer Gondolfiere saßen. Daß sie nicht bereit waren, auszusteigen, obwohl die Gondel längst aufgesetzt hatte. Fürchteten sie, daß sie sich *den Bodenverhältnissen nicht anpassen* könnten?⁴⁰

Hier findet sich das Bild des unsicheren Bodens erneut. Noch träumen alle von einem gemeinsamen Leben und noch schweben sie, um im Bild zu bleiben, durch die Lüfte. Die Erzählinstanz spricht aus der Position heraus, es besser zu wissen, indem sie konstatiert, dass es so wirke, als wollten sie sich nur nicht mit der Realität am Boden der Tatsachen auseinandersetzen, indem sie an Wunschvorstellungen festhalten.

4. „Wort-Verfilzung“ zwischen Luisa, ihrer Seher-Gabe und den Malven

Das Schweben über dem Moorböden und die Weigerung, sich an die Verhältnisse zu adaptieren, sind im *Sommerstück* bildsprachlich mit zwei weiteren Themenkomplexen verbunden: der seherischen Gabe Luisas und den Malven. Wenn es gleich zu Beginn im ersten Kapitel heißt, Luisa habe „uns sehen gelernt“,⁴¹ findet dies an späteren Stellen im Text weitere Ergänzungen und Erweiterungen. So beobachtet Luisa an Bella, dass diese anfängt, sich innerlich zurückzuziehen,⁴² ebenso wie sie das Haus von Jan und Ellen brennen sieht,⁴³ lange bevor dies eintreten wird. Sie prahlt nicht mit ihrer Gabe, sondern wie viele der Seher-Figuren⁴⁴ in Wolfs Texten leidet sie darunter.

39 Wolf, *Sommerstück*, 206.

40 Wolf, *Sommerstück*, 208 (Hervorhebung von U. S.).

41 Wolf, *Sommerstück*, 13.

42 Vgl. Wolf, *Sommerstück*, 136, 175.

43 Vgl. Wolf, *Sommerstück*, 211.

44 Vgl. Martin Beyer, „Der Wahrheit nachsinnen – / Viel Schmerz!“ Seherfiguren im Werk von Christa Wolf“. In: Nadine Jessica Schmidt (Hrsg.), *Christa Wolf*, 117–127.

Es hat sie nicht danach verlangt, die Wege der Leute vorauszusehen. Sie konnte nichts dagegen machen, daß sie selbst sich auflösen und im innersten Gewebe eines anderen einnistete. Sie hat, was sie sah und wußte, immer für sich behalten. Sie hat es immer in sich hineingefressen.⁴⁵

Luisa vermag, sich in andere Lebewesen einzufühlen. Sie ‚weiß‘ oder besser spürt, was in anderen, auch in Hunden und Katzen, vor sich geht.⁴⁶ Gerade in dem ‚Wissen‘ um das, was passieren wird, lässt sie nichts unversucht, die anderen auf die Schönheit in der Welt hinzuweisen, ganz so, als wolle sie damit prophylaktisch ein Gegengewicht zum drohenden Unheil setzen.

In Luisa ist viel von Carola Nicolaou eingeflossen, wie auch von ihrem Ehemann in die Figur Antonis. Dass sich Thomas Nicolaou nach dem Fall der Mauer als interner Mitarbeiter der Staatssicherheit erwies, zeigt, wie unsicher der Boden tatsächlich war. Aus einem Brief an Christa Wolf geht hervor, wie enttäuscht Sarah Kirsch darüber war, dass mit ihm „die Stasi in unsere Mecklenburg-Idylle“⁴⁷ eingebrochen ist. Luisa wird im *Sommerstück* überaus positiv gezeichnet, etwa wenn sie den anderen die Besonderheiten und die Schönheit der Malven erklärt.⁴⁸ Als bei dem letzten gemeinsamen Spiel Luisa mit einer Malve identifiziert wird,⁴⁹ werden die beiden Motivkomplexe ‚Spiel‘ und ‚Malven‘ enggeführt. So gelangt auch das Theaterstück am Tag des Malvenfests zur Aufführung und findet der Höhepunkt im „Hotel Zur Malve“⁵⁰ statt. Der Kreis schließt sich. Zudem wird dieses Textverfahren schon relativ zu Beginn metapoetisch vorbereitet:

45 Vgl. Wolf, *Sommerstück*, 136.

46 Vgl. Wolf, *Sommerstück*, 94.

47 Sarah Kirsch in einem Brief an Christa Wolf vom 6. Mai 1990. In: Sarah Kirsch und Christa Wolf, „Wir haben uns wirklich an allerhand gewöhnt“. *Der Briefwechsel*. Hrsg. von Sabine Wolf unter Mitarbeit von Heiner Wolf (Suhrkamp 2019, 311). Moritz Kirsch sei für die Erklärung dieser Briefpassagen gedankt.

48 Vgl. Wolf, *Sommerstück*, 156.

49 Vgl. Wolf, *Sommerstück*, 205.

50 Wolf, *Sommerstück*, 173.

Ein Wort gibt das andere. Wie dicht der Zusammenhalt zwischen Wörtern werden kann, so daß sich Wortketten bilden, die uns mehrfach, vielfach umschlingen, eine unauflösliche Einkreisung, eine *Wort-Verfilzung*, die sich, anstatt sie nur zu bezeichnen, allmählich an die Stelle der wirklichen Verhältnisse schiebt.⁵¹

Diese „Wort-Verfilzung“ durchzieht den gesamten Text, deren weitere Dimensionen hier nur angedeutet werden können. So lassen sich weitere semantische Verknüpfungen etwa mit dem Anpflanzen von (fremden) Pflanzen im Boden, dem Landleben und der Suche nach Heimat herstellen.

Im *Sommerstück* werden all diese Dynamiken und Verflechtungen von Anfang an überschattet von der Ankündigung einer weiteren Katastrophe, deren Eintreten zum Zeitpunkt des Erinnerns (und Erzählens) noch ungewiss ist. Luisas seherische Gabe bezieht sich auch auf die Zukunft des Planeten. Gleich im ersten Kapitel heißt es:

Luisa dachte, das Himmelszelt werde eines Tages reißen und die Weltraumkälte könnte bei uns einströmen. Oder die Erde werde unter der Hitze bersten und sich bis zu ihrem rotglühenden Kern vor unseren Füßen auftun. Oder dieses Leuchten und Brennen und Flimmern werde das für unsere menschlichen Körper erträgliche Maß überschreiten.⁵²

Was genau passieren wird, kann Luisa allenfalls erahnen. Allein, dass sie es als etwas existenziell Bedrohliches beschreibt, „sets the tone for all that follows [...] the feeling that beauty and friendship, indeed that life itself, are balanced on the merest knife-edge.“⁵³ In der Erzählgegenwart zeigen sich Luisas düstere planetare Zukunftsszenarien noch nicht in voller Ausprägung. Dass indes grundlegende Veränderungen bereits begonnen haben, zeigt der erste Absatz des *Sommerstücks*. Es sei ein „Jahrhundertsommer“ gewesen, dem noch weitere folgen sollten; er sei „infolge gewisser Veränderungen der Strömungsverhältnisse über dem Pazifik“ entstanden; der Ozean würde „[u]mkippen“ und es könnte zu „unabsehbaren Verschiebungen in der Großwetterlage“

51 Wolf, *Sommerstück*, 46 (Hervorhebung von U. S.).

52 Wolf, *Sommerstück*, 11.

53 Peter Graves, „Christa Wolf's *Sommerstück*: An Intensified June Afternoon“. In: *The Modern Language Review* Bd. 87, H. 2 (1992), 393–406: 395.

kommen.⁵⁴ Ähnliche Entwicklungen hinsichtlich des Klimas thematisiert auch zeitgleich Sarah Kirsch.

5. Sarah Kirschs „Moorphilosophie“ und ihr Prosaband *Schwingrasen*

Ein Jahr vor Wolfs *Sommerstück* erschien Kirschs *Allerlei-Rauh. Eine Chronik* (1988).⁵⁵ Der Text erzählt ebenfalls retrospektiv von der gemeinsamen Zeit in Mecklenburg und widmet sich ebenso autofiktional dem Leben in einer Moorgegend.⁵⁶ Kirsch entwickelt in *Allerlei-Rauh* eine sogenannte „Moorphilosophie“,⁵⁷ bei der eine ganz ähnliche Wortwahl wie im *Sommerstück* auffällt:

Verglichen mit einem archaisch-natürlichen Ende, wenn der Kosmos einstmals *verglühte oder erfröre*, erschien mir die vorgezogene Auslöschung dieses Planeten durch sein Geschöpf den Menschen bedeutend rationeller und gleichzeitig angemessen absurd [...].⁵⁸

Auch hier geht es um die Zukunft der Erde, die sich zwischen den Extremen ‚Glut‘ und ‚Frost‘ aufspannt. Die Erzählinstanz versucht, die Natur des Menschen zu ergründen und warum von ihm so viel Schönes und gleichzeitig so viel Zerstörerisches ausgeht.

Auch in Kirschs Prosaband *Schwingrasen* (1991)⁵⁹ tritt wiederholt die Sorge um den Planeten hervor. So ist u.a. von „der vergifteten Saale“⁶⁰, vom „Supergau in der fernen Sowjetunion“, vom Algenteppich in den „von chemischen Abfällen, Überschüttungen von Dünger

54 Wolf, *Sommerstück*, 9.

55 *Allerlei-Rauh* befindet sich in Sarah Kirsch, *Gesammelte Prosa* (Deutsche Verlags-Anstalt 2006: 211–311).

56 Vgl. Claudia Gremler, „Country Escapes and Designs for Living: Christa Wolf, Sarah Kirsch and Judith Hermann“. In: Adalgisa Giorgio, Julia Waters (Hrsg.), *Women’s Writing in Western Europe. Gender, Generation and Legacy* (Cambridge Scholars Pub 2007, 118–131: 121).

57 Kirsch, *Gesammelte Prosa*, 309; vgl. Antje Schmidt und Jule Thiemann, „Chronik einer Moorlandschaft: Gelungene Interspezies-Begegnungen und anthropozäne Melancholie in Sarah Kirschs *Allerlei-Rauh* (1988)“. In: Joana van de Löcht, Niels Penke (Hrsg), *Kulturpoetik des Moores: Ressource, Phobotop, Reservoir* (De Gruyter 2023, 195–217: 204–208).

58 Kirsch, *Gesammelte Prosa*, 309 (Hervorhebung von U.S.).

59 *Schwingrasen* befindet sich in Sarah Kirsch, *Gesammelte Prosa* (Deutsche Verlags-Anstalt 2006, 313–393).

60 Kirsch, *Gesammelte Prosa*, 313–393: 335 („Waldhorn“).

und Gölle“ verschmutzten Meeren sowie vom Seehundsterben die Rede.⁶¹ Der letzte Text „Postludium“ erwähnt „Ölkormorane“ und spricht von „zerfasernden Ölteppichen“, bis er mit dem apokalyptisch anmutenden Satz zugleich den gesamten Band beendet: „Es wird dunkel – Zeit für den Krieg“.⁶² Der titelgebende Prosatext „Schwingrasen“⁶³ handelt von den Folgen eines eingebrochenen Moorböden. Ein Straßenbaumeister hat, nachdem er mit seiner Planierraupe im Schwingrasen eingesunken ist, den Verstand verloren, woraufhin der gesamte Straßenbau in der Gegend stagniert sei. Die Bewohner der Moorsiedlung sind seitdem abgeschnitten vom Nachbardorf, so dass sie nicht mehr an den Feiertagsgottesdiensten teilnehmen können. Das habe sie bei den Pastoren der Gegend in Misskredit gebracht, sodass die Moorbewohner nun fürchten müssen, dass sie im Todesfall ohne Segen unter die Erde kommen. Der Text endet insgesamt mit einem düsteren Bild: Wölfe ziehen durch die Moorsiedlung, deren Häuser nicht von langer Dauer sein werden – und auch gar nicht sein können, denn dazu sei die Gegend viel zu unwirtlich. Die Erzählinstanz stellt die Frage, wie überhaupt jemand auf die Idee gekommen sei, in so einer Gegend Häuser zu bauen. Angezweifelt wird folglich, ob es überhaupt sinnvoll ist, in einer Moorgegend leben zu wollen, wenn der Boden so unsicher ist.

Das Gegenstück zu „Schwingrasen“ ist der Prosatext „Grund und Boden“.⁶⁴ Was zunächst so wirkt, als sei hier der Boden sicher, erweist sich als Trugschluss, denn auch hier befindet sich der Boden im Stadium des Übergangs. Beim Graben im Garten seien „viel Herzmuscheln und Seeanemonen“ aufgetaucht, woraus die Erzählinstanz schließt: „Es handelt sich um Meerboden wie man es sieht. Wir sind unter Wasser wenn die Polkappen abtaun.“⁶⁵ Auf lange Sicht betrachtet, wird wieder Meer sein, wo erdgeschichtlich einstmals Wasser war. Anthropozäne Schreibweisen deuten sich hier an. Der Text endet so überraschend wie lakonisch mit Überlegungen hand-

61 Kirsch, *Gesammelte Prosa*, 313–393: 353–354 („Lob der Vergeßlichkeit und Langeweile“).

62 Kirsch, *Gesammelte Prosa*, 313–393: 393 („Postludium“).

63 Kirsch, *Gesammelte Prosa*, 313–393: 322–323 („Schwingrasen“).

64 Kirsch, *Gesammelte Prosa*, 313–393: 333 („Grund und Boden“).

65 Kirsch, *Gesammelte Prosa*, 313–393: 333 („Grund und Boden“).

werklicher Natur: „Vorher brauchen wir noch neue Fenster und Türen und Tore. Auch schöneres Pflaster anstelle der Betonplatten auf dem Hof. Man hat nicht oft die Möglichkeit den Meeresboden zu pflastern“.⁶⁶ Sardonisch ist sich die Erzählinstanz der Tatsache bewusst, dass nichts bleibt, wie es ist, doch dass dies kein Hinderungsgrund sei, sich nicht trotzdem häuslich einzurichten auf diesem Flecken Erde.

6. Fazit

Sowohl Wolf als auch Kirsch beziehen sich, lebensweltlich fundiert, auf das moortypische Phänomen des Schwingrasens und verknüpfen die damit verbundene Brüchigkeit des Bodens mit der Brüchigkeit der Welt. Beide sind sich der klimatischen Veränderungen auf dem Planeten Erde bewusst. Liest man Wolfs *Sommerstück* sowie Kirschs *Allerlei-Raub* und *Schwingrasen* zusammen, zeigt sich die enge Beogenheit ihrer Texte aufeinander. Indem die Hauptfigur im *Sommerstück* den Schwingrasen betritt und darauf schwingt, ist der Moorboden nicht nur Teil der Diegese, sondern er wird auch zum semiotischen Bildgeber für Ellens Leben als Schriftstellerin in der DDR. Sie überwindet – zumindest für den Moment – ihre Melancholie und entwickelt spielerisch Mut. In Sarah Kirschs Texten indes wird der Schwingrasen zum zentralen Element ihrer Poetologie im gleichnamigen Erzählband. Erzählt wird von einem Planeten, der zu einem unwirtlichen Ort geworden ist. Der Boden droht nicht nur unsicher zu werden, sondern er ist bereits eingerissen – im wörtlichen wie im übertragenen Sinn. Gleichzeitig stellt die Erzählinstanz mit Blick auf ihren Grund und Boden im gleichnamigen Kurzprosatext klar, dass *selbst wenn* die Polkappen schmelzen sollten und das Grundstück, wie einst, wieder Meeresboden werden sollte, es nichts daran ändert, dass es *jetzt* noch genug zu tun gibt – und sei es nur, den einstigen und vielleicht künftigen „Meeresboden zu pflastern“. Im übertragenen Sinn meint das nichts anderes, als ihn begehbar, haltbar und weniger brüchig zu gestalten.

66 Kirsch, *Gesammelte Prosa*, 313–393: 333 („Grund und Boden“).

Literaturverzeichnis

- Ackrill, Ursula, *Metafiktion und Ästhetik in Christa Wolfs „Nachdenken über Christa T.“, „Kindheitsmuster“ und „Sommerstück“*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2004.
- Beyer, Martin, „Der Wahrheit nachsinnen – / Viel Schmerz!“ Seherfiguren im Werk von Christa Wolf“. In: Nadine Jessica Schmidt (Hrsg.), *Christa Wolf, Edition Text + Kritik* Bd. 46 (2012), 117–127.
- Colombo, Daniela, „Schreiben am Ende der Alternativen: Kein Ort. Nirgends und Sommerstück“. In: Nadine Jessica Schmidt (Hrsg.), *Christa Wolf, Edition Text + Kritik* Bd. 46 (2012), 87–96.
- Erpenbeck, Jenn, *Kairos. Roman*. München: Penguin 2021.
- Erpenbeck, Jenny, *Heimsuchung. Roman*. München: Penguin 2024 [2007].
- Firsching, Annette, *Kontinuität und Wandel im Werk von Christa Wolf*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1996.
- Firsching, Annette, „Literarischer Wechselgesang. Sarah Kirsch, Maxie Wanner und Helga Schubert als Stimmen in Christa Wolfs Sommerstück“. In: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* Bd. 232, Jg. 147 (1995), 116–125.
- Graves, Peter, „Christa Wolf's Sommerstück: An Intensified June Afternoon“. In: *The Modern Language Review* Bd. 87, H. 2 (1992), 393–406.
- Gremler, Claudia, „Country Escapes and Designs for Living: Christa Wolf, Sarah Kirsch and Judith Hermann“. In: *Women's Writing in Western Europe. Gender, Generation and Legacy*. Hrsg. von Adalgisa Giorgio, Julia Waters. Newcastle, UK: Cambridge Scholars Pub 2007, 118–131.
- Hörnigk, Therese, „Sommerstück – Ein Theater der Frauen? In: *Christa Wolf in feministischer Sicht: Referate eines am 7. und 8. Dezember 1989 an der „Vrije Universiteit Brussel“ veranstalteten Kolloquiums*. Hrsg. von Michel Vanhelleputte. Frankfurt a.M. u.a.: Lang 1992, 159–172.
- Kaminski, Nicola, „Sommerstück – Was bleibt – Medea. Stimmen. Wendeseismographien bei Christa Wolf“. In: *Zwei Wendezeiten. Blicke auf die deutsche Literatur 1945 und 1989*. Hrsg. von Wolfgang Erhart, Dirk Niefanger. Berlin: de Gruyter 2011, 115–139.
- Kapfer, Alois; Poschlod, Peter, *Sümpfe und Moore – Biotope erkennen, bestimmen, schützen*. Stuttgart u.a.: Weitbrecht 1997.
- Kirsch, Sarah, *Gesammelte Prosa*. München: Deutsche Verlags-Anstalt 2006.
- Kirsch, Sarah, *Sämtliche Gedichte*. 2. Aufl. München: Deutsche Verlags-Anstalt 2020.
- Kirsch, Sarah; Wolf, Christa, „Wir haben uns wirklich an allerhand gewöhnt“. *Der Briefwechsel*. Hrsg. von Sabine Wolf unter Mitarbeit von Heiner Wolf. Berlin: Suhrkamp 2019.

- Köhler, Astrid, „Begegnungen unter den Linden. Der etwa tausendste Versuch zum Thema Christa Wolf und die Romantik“. In: *Weimarer Beiträge* Bd. 52, H. 4 (2006), 413–425.
- Lamberti, Tabea, „Romantisierte Dörflichkeit in Christa Wolfs *Sommerstück*“. In: *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge Bd. 34, H. 3 (2024), 661–678.
- Schmidt, Antje; Thiemann, Jule, „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 u.a.: De Gruyter 2023, 195–217.
- Scholz, Hannelore, „Sommerstück (1989) – eine ‚Mecklenburgstory‘ (Sarah Kirsch)“. In: *Christa Wolf Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. von Carola Hilmes, Ilse Nagelschmidt. Stuttgart: Metzler 2016, 157–163.
- Wolf, Christa, *Sommerstück*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2021 [1989].

Raul Calzoni

Die Symbolik des Wassers und der Sümpfe bei Günter Kunert

Im Kontext der deutschen Nachkriegszeit erlebte die Bundesrepublik eine doppelte Entwicklung der Lyrik, während zugleich die Shoah-Dichtung von Nelly Sachs und Paul Celan zunehmend an Bedeutung gewann.¹ Auf der einen Seite entstand eine zeitgeschichtliche Poesie, wie sie in Günter Eichs *Inventur* zum Ausdruck kommt, die das kollektive Trauma und die Zerstörung der deutschen Kultur im Zeichen des Krieges widerspiegelte.² Auf der anderen Seite entwickelte sich eine „absolute“ und monologische Lyrik, vertreten durch Gottfried Benn, die sich mit der Entfremdung des Individuums und dem geistigen Vakuum nach dem Krieg auseinandersetzte und existenzielle sowie sprachliche Fragestellungen thematisierte.³ Gleichzeitig entstand in der Deutschen Demokratischen Republik unter dem Einfluss von Bertolt Brecht eine politisch engagierte Lyrik, die die Anforderungen einer sozialistischen Ideologie und einer kollektiven Auseinandersetzung mit der Vergangenheit aufnahm.⁴ In dieser Lyrik vermischen sich die „Reden des Anstreichers“ mit der Bildsprache des

-
- 1 Vgl. Shellie McCullough, „Wound Marks in the Air and the Shadows Within: A Poetic Examination of Dan Pagis, Paul Celan, and Nelly Sachs“. In: Victoria Aarons, Phyllis Lassner (Hrsg.), *The Palgrave Handbook of Holocaust Literature and Culture* (Springer International Publishing 2020, 343–356).
 - 2 Vgl. Gerhard Kaiser, „Günter Eich: ‚Inventur‘. Poetologie am Nullpunkt“. In: Olaf Hildebrand (Hrsg.), *Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein. Gedichte und Interpretationen* (Böhlau 2003, 268–285).
 - 3 Vgl. Elena Agazzi, Amelia Valtolina (Hrsg.), *Der späte Benn: Poesie und Kritik in den 50er Jahren* (Universitätsverlag Winter 2012).
 - 4 Vgl. Wolfgang Emmerich, *Die andere deutsche Literatur: Aufsätze zur Literatur aus der DDR* (VS Verlag für Sozialwissenschaften 1994).

„blühenden Apfelbaums“,⁵ um eine scharfe Kritik an der Sprache des Dritten Reiches und ihren verheerenden Auswirkungen auf die deutsche Nachkriegskultur zu formulieren. Die sprachliche Verarmung des Nazi-Regimes hatte nicht nur die Politik und Gesellschaft geprägt, sondern spiegelte sich auch in der Literatur wider, die nach einem neuen Ausdruck suchen musste, um die Wunden des Krieges, der Teilung und der vergangenen Ideologien zu verarbeiten.⁶

In der DDR vollzog sich dies häufig in einer hermetischen Naturlyrik, in der die natürliche neben der urbanen Landschaft als Hintergrund für eine ästhetische Darstellung deutscher Schuld und Erinnerung diente. Es handelt sich um eine Poesie, auf der einerseits der Nationalsozialismus seinen unauslöschlichen Stempel der Schuld und Zerstörung hinterlassen hatte und andererseits der Sozialismus der Deutschen Demokratischen Republik formale und thematische Vorgaben machte, die den Autoren die Möglichkeit der Experimentierfreiheit nahmen, ihnen aber nicht verbaten, eine teils verschlüsselte und symbolische und teils parodistische Sprache zu verwenden, um in der DDR „unbequeme“ Themen anzusprechen. Ein Beispiel hierfür ist das Thema des Frontkrieges, das direkt die Sowjetunion betraf und mit unterdrückten Anspielungen auf die Operationen an der Ostfront während der entscheidenden Kämpfe des Zweiten Weltkriegs behandelt wurde.⁷ „Stalingrad und das Schweigen der Toten“,⁸ wie es Wilhelm Lehmann, ebenfalls ein Vertreter der Naturlyrik, in einem am 8.12.1963 an Hans Bender geschriebenen Briefs formulierte, wurde zum Thema einer Poesie, die, solange sie sich nur auf die Kriegsoperationen bezog, keine Zensurprobleme hatte. Wenn jedoch die Bezüge zu sowjetischen Militäraktionen klar und explizit wurden,

-
- 5 Bertolt Brecht, „Schlechte Zeit für Lyrik“. In: *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller, 30 Bände (in 32 Teilstücken) und ein Registerband (Suhrkamp 1988–2000, Bd. 2: *Gesammelte Gedichte*). Hrsg. von Jan Knopf, 743–744).
- 6 Jan Knopf, *Nachkriegsmoderne: Transformationen der deutschsprachigen Lyrik 1945–1960* (De Gruyter 2010).
- 7 Vgl. Raul Calzoni, „Krieg und Zivilisationsbruch. Einleitung“. In: Elena Agazzi, Erhard Schütz (Hrsg.), *Handbuch Nachkriegskultur: Literatur, Sachbuch und Film in Deutschland (1945–1962)* (Walter de Gruyter 2013, 141–152).
- 8 Zitiert nach Wolfgang Emmerich, *Kleine Literaturgeschichte der DDR 1945–1988* (Aufbau 1989, 87).

wurden die Schriftsteller censiert, verbannt und sogar gezwungen, die Deutsche Demokratische Republik zu verlassen. Diese Parabel gilt auch für Günter Kunert (1929–2019), der, solange er den sogenannten „Scheren im Kopf“⁹ zumindest scheinbar treu blieb – ein Begriff, mit dem die Selbstzensur der Intellektuellen im Osten des Landes bezeichnet wurde – auf keine Widerstände stieß.

Von den Nazis verfolgt, weil er der Sohn einer Jüdin war, trat Kunert mit 21 Jahren in die literarische Szene der DDR ein und gehört neben Brecht und Johannes Becher sicherlich zu den produktivsten Autoren von Gedichten, Kurzgeschichten, Radiodramen und Drehbüchern berühmter deutscher Filme, die einen entscheidenden Beitrag zur deutschen Kultur nach dem Krieg geleistet haben. Der Dichter debütierte 1950 mit dem Band *Wegschilder und Mauerinschriften*, dessen didaktische Gedichte wie Dialoge aufgebaut sind, die im Geist des lyrischen Ichs ablaufen, also in dem, was man als die Landschaft der Seele des Schriftstellers bezeichnen könnte. Bereits diese ersten Gedichte, die mit der sozialistischen Ideologie übereinstimmen und daher eine Ausdrucksform der politischen und sozialen Realität sind, die sich in der östlichen Zone Deutschlands herausbildete, zeigen deutliche Spuren des Skeptizismus des Autors gegenüber der Möglichkeit des Menschen, aus der Vergangenheit zu lernen. Während die Kritik bereits ausführlich die politischen und parodistischen Aspekte der Werke von Kunert untersucht hat,¹⁰ ist die Bedeutung der sumpfigen und morastigen Landschaft und ihre Symbolik in seinen Gedichten bislang eher im Hintergrund geblieben. Dieser Bei-

-
- 9 Günter Holzweißig, „Wandel der DDR-Medien durch die ‚Wende‘“. In: Hiltraud Casper-Hehne, Irmgard Schweiger (Hrsg.), *Deutschland und die „Wende“ in Literatur, Sprache und Medien. Interkulturelle und kulturkontrastive Perspektiven* (Universitätsverlag Göttingen 2008, 141–160).
- 10 Thomas Schmidt, *Engagierte Artistik. Satire, Parodie und neo-emblematische Verfahren im Werk Günter Kunerts* (Ergon Verlag 1998); Werner Trömer, *Polari-tät ohne Steigerung. Eine Struktur des Grotesken im Werk Günter Kunerts (1950–1980)* (Röhrig Universitätsverlag 1997); Yu Gu, *Strukturen und Denkweisen in Günter Kunerts Dichtung. Eine Untersuchung zu den Werken „Fremd daheim“ und „Im toten Winkel“* (Peter Lang 1998); Daniela Nelva, „Günter Kunert. La scoperta della scrittura, la disillusione ideologica“. In: *Identità e memoria. Lo spazio autobiografico nel periodo della riunificazione tedesca: Stefan Heym, Günter de Bruyn, Heiner Müller, Günter Kunert*, mit einer Präsentation von Luigi Forte (Mimesis 2009, 100–110).

trag möchte daher auf die Bedeutung hinweisen, die Flüsse, Seen und Sümpfe in der Lyrik Kunerts spielen, binnend und jenseits der wichtigen politischen Botschaft, die ihre Gedichte in „zensurumgehender, äsopischer Sprache“¹¹ vermitteln. Ein Beispiel für diese verschlüsselte Ausdrucksweise findet sich in dem Gedicht „Meine Sprache“ aus der Sammlung *Verkündigung des Wetters* (1966):

1

Ich spreche im Slang aller Tage derer
Noch nicht Abend ist
In der verachteten und verbissenen der
Sprache die jedermann entspricht.

2

Diese
Von Erstellern entstellte die von Betreuern
Veruntreute von Durchführern früh schon
Verführte die
Mehr zur Lüge taugt denn zur Wahrheit
Ach welche
Unter der erstarren Syntax sich regt
Wie unter Abfall wie unter Schutt wie
Unter Tonnen von Schlacke.

3

Sprache
Die mehr scheinen will als sein
Aufgebläht
Von sang und klanglosen tingelnden
Dinglosen Dingwörtern;
Schwabbelnde Gallerie
Quillt sie aus den öffentlichen Mündern
Und Mündungen tropft von
Den Lippen der Liebenden
Trieft aus Radios
Triumphiert.

11 Dagmar Burkhart, „Fallstudien zu Zensurvorgängen in der Stalinzeit. Mandelštam, Achmatova, Pasternak“. In: Peter Brockmeier (Hrsg.), *Zensur und Selbstzensur in der Literatur* (Königshausen und Neumann 1996, 173–192: 188).

4

Nichtssagend und blutleer und kraftlos
Ein Kind des Landes finde ich sie
Darniederliegend.

5

Und hebe sie auf
Und nehme sie an mich: Die beste mir
Der nichts besseres hat
Und ein Vermögen dem der durch nichts sonst
Zu leben vermag
Als durch sie.¹²

In fünf Strophen setzt sich das lyrische Ich mit dem Zustand der deutschen Sprache auseinander, die durch politische Systeme – sowohl nationalsozialistische als auch sozialistische – beschädigt, entstellt und missbraucht wurde. Besonders auffällig ist der kritische Ton gegenüber einer Sprache, die „mehr zur Lüge taugt denn zur Wahrheit“ (Strophe 2) und als „schwabbelnde Gallerte“ (Strophe 3) beschrieben wird, welche aus öffentlichen und privaten Mündern quillt. Das Gedicht reflektiert die ideologische Vereinnahmung der Sprache durch Herrschaftsstrukturen, wobei der Dichter ihre ursprüngliche Ausdruckskraft als verloren beklagt. Dennoch liegt im letzten Teil des Gedichts eine Wendung hin zu einer persönlichen Aneignung und Rettung dieser beschädigten Sprache: Das lyrische Ich hebt sie auf, nimmt sie an sich und erkennt in ihr trotz aller Mängel ein existenzielles Mittel des Überlebens – „die beste mir / Der nichts besseres hat“. Diese ambivalente Haltung – zwischen Abscheu und Rettung – verdeutlicht den prekären Zustand künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten in einer Diktatur und spiegelt die Spannung zwischen ideo-logischer Verformung und individueller Sprachverantwortung wider.

Dieses Bewusstsein prägt die apokalyptischen Bilder, die diesmal auf äußere Landschaften des Dichters hinweisen und die typisch für die Werke nach *Wegschilder und Mauerinschriften* sind. Ein eloquentes Zeugnis dieser Neigung geben die Gedichte, die zwischen 1965 und 1969 entstanden und in *Warnung vor Spiegeln* (1970) veröffent-

12 Günter Kunert, „Meine Sprache“. In: Günter Kunert, *Verkündigung des Wetters* (Carl Hanser 1966, 30–31).

licht wurden. In dieser Sammlung manifestiert sich nicht nur eine apokalyptische und pessimistische Auffassung von Geschichte, die zusammen mit der Utopie zum Leitmotiv von Kunerts Werk werden sollte,¹³ sondern es wird häufig auf die Berliner Mauer verwiesen, die nicht nur die beiden deutschen Staaten trennte, sondern auch als Grenze zwischen der natürlichen und der künstlichen Landschaft der Hauptstadt der DDR verstanden wurde. In einem Gedicht wie „Die andere Seite des Styx“ wird die Mauer offensichtlich in dem liminalen Bild des Höllenflusses angedeutet, über den die fatalen Wächter bereit sind, jeden, der ihn überqueren möchte, aufzuhalten. Es handelt sich um eine fließende und morastige Grenze, die unaufhaltsam ein „drüben“ von einem „hier“ trennt:

Schwarzes Gewässer, das scheinbar
stillsteht. Leuchtpunkte matter Laternen
zerfließen im schwankenden Spiegel.
Drüben ist drüben: Haussilhouetten ohne
erkennbare Fenster, etwas wie geborstene
Türme, wie gesprengte Kirchen
dämmen den tintigen Himmel da drüben.
Sterne gibt es da nicht. Drüben ist drüben,
und hier ist hier und der Bootsverkehr
eingestellt längst. Der Fluß: eine fließende
Grenze. Kein Feldstecher scharf genug,
um zu erkennen, ob sich im jenseitigen
Schatten anderes regt als die behaarten
geschwänzten Anwohner des Ufers,
vielfüßige Scharen der Exekution.

Laut. Die Stille wird zum Ereignis
und dröhnt in den Ohren: lautlose Posaunen,
aus denen der Gestank faulenden Wassers
dringt.

13 Vgl. Elke Kasper, *Zwischen Utopie und Apokalypse: das lyrische Werk Günter Kunerts von 1950 bis 1987* (Niemeyer 1995).

Morastiger Grund, der keine Fußspur hält:
welche Schuhgröße hatte Kain, welche Abel?
Treten in ihre Tapfen, wo immer wir gehen.
Wo immer, es führt am Ende ans Ufer, wo
beim Betrachten des zähen und ölichen Strömens
die Gewißheit auftaucht, es heiße
nicht Themse, nicht Arno, nicht Seine, nicht Donau,
nicht Spree.

Den wahren Namen zu kennen, reicht
eine Überfahrt aus. Aber wer den Strom kreuzt,
dem werden
auf der anderen Seite die Rechnungen präsentiert
für alle Verbrechen, von denen er
nichts gewußt.

Geh, verlaß das schwarze Gewässer,
das nichts erhellende Lampenlicht, geh und zieh
dich zurück
in die Betäubnis städtischer Großsiedelei,
heim ins Schneckenhaus, ehe
drüben doch noch die Fähre ablegt.¹⁴

Das Gedicht entfaltet eine düstere, beklemmende Atmosphäre, in deren Zentrum das „schwarze Gewässer“ steht – eine Wasserfläche, die nicht Leben spendet, sondern Dunkelheit, Unsicherheit und Trennung symbolisiert. Das Wasser ist nicht klar oder fließend, sondern „zäh“, „ölig“ und „faulend“. Es reflektiert nicht, es verschluckt das Licht („zerfließen im schwankenden Spiegel“), es verzerrt die Realität. Die Metapher des Flusses als Grenze („eine fließende Grenze“) stellt eine klare Trennung her: zwischen dem Hier und dem Drüben, zwischen dem Bekannten und dem Fremden, vielleicht auch zwischen Schuld und Verdrängung. Das Motiv des Wassers, grundlegend in der Poetik sowohl Kunerts als auch Brechts,¹⁵ kehrt hier in seiner bedrohlichsten und trennenden Bedeutung zurück: in der Gestalt dunk-

14 Günter Kunert, „Die andere Seite des Styx“. In: Günter Kunert, *Warnung vor Spiegeln* (Carl Hanser 1970, 77–78).

15 Vgl. Michael Mandelartz, „Selbstreflexion im Gedicht: Zum Motiv des Wassers in Brechts *Buckower Elegien* und in Kunerts *Warnung vor Spiegeln*“. In: *Togil-hakyongu. Deutschlandforschung* Nr. 4 (1995), 42–62.

ler, bedrohlicher Pfützen und eines Flusses, der eine urbane Landschaft unerbittlich zerteilt. In diesem Gedicht von Kunert finden wir keine positiven Bezüge auf Flüsse oder Wasserflächen, die eine natürliche Landschaft nähren oder fruchtbar machen. Ebenso ist der „Himmel“ als „tintig“ bezeichnet – eine Metapher für die Stagnation in der DDR, aber auch für eine Vergangenheit, die nicht vergeht, sondern über der Stadt wie eine Last schwebt.

Wie der Titel des Gedichts erkennen lässt, erinnert der Fluss in seiner Funktion an mythische Gewässer wie den Styx oder den Acheron, die das Reich der Lebenden von dem der Toten trennen. Doch hier geht es nicht um eine metaphysische, sondern um eine moralisch-politische Trennung: Wer den Fluss überquert, wird mit einer Wahrheit konfrontiert, die er zuvor nicht kannte oder nicht kennen wollte. Besonders eindrucksvoll ist das Bild des „morastigen Grundes“, der keine Spuren bewahrt. In diesem Zusammenhang wird die Leerstelle zu einem Sinnbild für eine flüchtige Erinnerung – ein Hinweis auf die Schwierigkeit, Verantwortung und Geschichte dauerhaft zu bewahren oder eindeutig zuzuordnen. Die Frage „Welche Schuhgröße hatte Kain, welche Abel?“ spielt auf die biblische Urgeschichte der Schuld an – und problematisiert sie zugleich: Sind wir Täter oder Opfer? Und spielt es überhaupt eine Rolle? Die Antwort ist fatalistisch: Wir treten in ihre Stapfen, wo immer wir gehen. Der Morast wird so zum kollektiven Untergrund einer Geschichte der Gewalt, auf dem jeder Mensch unweigerlich steht und weitergeht – egal, ob bewusst oder unbewusst. Die zweite Hälfte des Gedichts steigert die Bedrohung: Wer den Fluss überquert, wird mit „Rechnungen“ konfrontiert – für Verbrechen, „von denen er nichts gewußt“. Das verweist auf das Motiv der kollektiven Schuld und der ignoranten Mitschuld, wie sie in der deutschen Nachkriegszeit vielfach diskutiert wurde.¹⁶ Die scheinbare Unwissenheit schützt nicht

16 Vgl. hierzu Aleida Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik* (C.H. Beck 2006). In dieser Arbeit untersucht Assmann, wie das kollektive historische Gedächtnis von Emotionen wie Scham und Schuld beeinflusst wird und wie diese Gefühle als Hindernisse oder als Katalysatoren für den Prozess der Versöhnung und des historischen Verstehens wirken können. Auch wenn der Begriff „Morast“ nicht explizit verwendet wird, bietet ihre Analyse einen theoretischen Rahmen, der hilft, zu verstehen, wie kol-

vor Verantwortung. Die letzte Strophe fordert zur Flucht auf: „Geh, verlass das schwarze Gewässer [...] zieh dich zurück in die Betäubnis städtischer Großsiedelei“. Das Gedicht endet mit einer bitteren Vision: Statt der Konfrontation mit Wahrheit und Schuld wählen viele den Rückzug in Betäubung, Verdrängung und die kleinbürgerliche Sicherheit des „Schneckenhauses“. Das Drüben bleibt potenziell tödlich, der Fährmann könnte noch aufbrechen – aber lieber bleibt man auf der gewohnten Seite. Abschließend kann man betonen, dass *Die andere Seite des Styx* Wasser- und Morastmetaphern verwendet, um Fragen nach Schuld, Verantwortung, Wahrnehmung und Verdrängung aufzuwerfen. Der Fluss wird zur Grenze zwischen Erkenntnis und Ignoranz, zwischen Verantwortung und Flucht. Die Sprachbilder sind beklemmend; das Gedicht ist eine eindringliche Reflexion über den Umgang mit historischer Schuld – und über das menschliche Bedürfnis, sich davor zu verschließen.

Das Motiv des Wassers kehrt in Kunerts Werk immer wieder als Sinnbild von Verfall, Auflösung, Erinnerung und Wahrheit zurück. Auch in der kürzeren, konzentrierten Gedichtform von „Regen“ aus *Warnung vor Spiegeln* wird das Wasser nicht als lebenspendendes Element dargestellt, sondern als ein Mittel, das die Fassade der Realität durchdringt und entlarvt:

In der Welt der zerstörten Bilder,
der unglaubhaften Schriften
bezeichnet der Regen die Fassaden
mit Eindeutigkeit:
Schau meine Werke, feucht und
fröhlich: Fäulnis
verbreitend, die Leben ist.
Aqua destillata gebiert
nichts: Reinheit
ist furchtlos.
Studiere den Regen: jeder Tropfen
ist wahr.¹⁷

lektive Schuld als ein sumpfiger und tückischer Untergrund wahrgenommen werden kann, aus dem es schwer ist, sich zu befreien.

17 Günter Kunert, „Regen“. In: Kunert, *Warnung vor Spiegeln*, 12.

Hier entlarvt der Regen die brüchige Oberfläche einer Welt voller Lügen, Propaganda und beschädigter Wahrnehmung. Der Regen fungiert als kritisches Element, das die äußere Ordnung aufweicht und das Dahinterliegende sichtbar macht – ähnlich wie das „schwarze Gewässer“ im anderen Gedicht als undurchsichtiger Spiegel gesellschaftlicher und historischer Schuld dient. Besonders aufschlussreich ist die Aussage „Aqua destillata gebiert / nichts: Reinheit / ist furchtlos“. Hier wird dem Ideal der Reinheit – symbolisiert durch destilliertes Wasser – seine Fruchtlosigkeit entgegengesetzt. Im Gegensatz zur zuvor analysierten Vorstellung des „morastigen Grundes“, der keine Spuren bewahrt, steht hier das Bild eines echten, unkontrollierbaren Regens, der mit all seiner Verschmutzung und Fäulnis Wahrheit und Leben hervorbringt. Jeder Tropfen ist „wahr“, weil er Spuren hinterlässt, weil er die „Fäulnis“ sichtbar macht, die unter der Oberfläche schlummert – eine radikale Umwertung der Begriffe von Reinheit und Verschmutzung. In beiden Gedichten wird Wasser somit als Medium der Aufdeckung, der moralischen oder historischen Erkenntnis verstanden. Doch während der Fluss im ersten Gedicht trennend und abschreckend wirkt, erscheint der Regen in *Regen* als eine fast belebende, aufrüttelnde Kraft – wenn auch unangenehm in seiner Konsequenz. Diese ambivalente Darstellung von Natur als Spiegel innerer und gesellschaftlicher Zustände findet sich bereits ab den sechziger Jahren in Kunerts zunehmend verschlüsselter und abstrakter Lyrik wieder. Besonders in den Sammelbänden *Erinnerung an einen Planeten* (1963) und *Der ungebetene Gast* (1965) wird die Bedrohung des Menschen durch Geschichte und Fortschritt zum zentralen Thema. Um diese zu poetisieren, greift er auf spezifische und exotische Landschaften zurück, wie es zum Beispiel im Fall des Gedichts „Das lebende Fossil“ der Fall ist:

An der Süd-Ostküste des Kontinentes
Afrika
Aus den tiefen Wassern ohne Wellenschlag
Holten Fischer einen Knochenfisch,
Dessen Urgroßväter schon geschwommen,
Gefressen, gelaicht vor Millionen Jahren,
Welche die Art unverändert überdauerte
Bis hin zum fernen Enkel,

Dem lebenden Monument unwandelbarer Treue
Zu sich selbst.

Ungerührt durch solche Beharrlichkeit
Warfen sie den Fisch ins Meer
Zurück, weil sie nur wußten:
Er ist ungenießbar.¹⁸

Dieses Gedicht, das die Entdeckung eines Knochenfisches an der südöstlichen Küste Afrikas schildert – ein klarer Bezug auf den Quastenflosser (Coelacanth), der lange Zeit als ausgestorben galt und im 20. Jahrhundert wiederentdeckt wurde – lässt sich im Rahmen von Kunerts Wasser-Poetik als stark symbolisch lesen. Das Wasser, insbesondere das tiefe, unbewegte, abgründige Wasser, erscheint hier als Bewahrer der Zeit, als Gedächtnis der Evolution und als Speicher des Unsichtbaren. Bereits der erste Vers – „Aus den tiefen Wassern ohne Wellenschlag“ – schafft eine Atmosphäre der Regungslosigkeit, der Stille, der Zeitlosigkeit. Das Wasser ist nicht bewegt, es kommuniziert nichts nach außen, es bewahrt. Es ist ein archaischer Raum, in dem Geschichte nicht fließt, sondern in Unverändertheit überdauert. Der Fisch wird als „lebendes Monument“ beschrieben, ein Sinnbild für Unveränderlichkeit und „unwandelbare Treue zu sich selbst“. Doch gerade diese Treue und Beständigkeit sind in der Gegenwart bedeutungslos geworden. Der letzte Vers – „warfen sie den Fisch ins Meer zurück, weil sie nur wußten: Er ist ungenießbar“ – bringt diese Gleichgültigkeit gegenüber dem Wunderbaren, dem Anderen, dem historisch Bedeutsamen, auf den Punkt. Was keinen Nutzen hat, wird zurückgeworfen, vergessen. Die Tiefe des Wassers „ohne Wellenschlag“ ist wie ein Sumpf und steht damit sinnbildlich für das, was verdrängt, nicht erkannt, nicht geschätzt wird. Diese Tiefe ähnelt in ihrer Funktion dem Morast, wie er in „Die andere Seite des Styx“ erscheint: ein Grund, der keine Spur bewahrt, ein Ort der Vergessenheit, in dem zwar alles erhalten bleibt, aber im fauligen Schweigen des Überdauerns.¹⁹ Sowohl das stille Wasser als auch der Morast verwei-

18 Günter Kunert, „Das lebende Fossil“. In: *Erinnerung an einen Planeten* (Carl Hanser 1963, 36).

19 Zur Bedeutung des Sumpfes als Ort des Vergessens und als Schauplatz diskursiver Praktiken des Erinnerns, vgl. Elena Ferragamo, „Morbus Moor. Eine Land-

sen auf eine Geschichte ohne Gedächtnis, auf eine Vergangenheit, die nicht aufgearbeitet, sondern verdrängt wird. Das Gedicht kritisiert die instrumentelle Vernunft, die Blindheit für das Unzeitgemäße und die Unfähigkeit, im scheinbar Nutzlosen das Wesentliche zu erkennen.²⁰ Der Fisch – ein Überlebender der Urzeit – ist ein Symbol moralischer Unbestechlichkeit, aber auch der Unbrauchbarkeit im Hier und Jetzt. Kunert zeigt, dass in einer Welt des reinen Nutzens und der Gegenwartsfixierung selbst das Wunder des Überlebens keinen Platz mehr hat.

Eine ähnliche Motivstruktur findet sich im Gedicht „Wie ich ein Fisch wurde“ (1965),²¹ in dem die Menschheit von steigenden Wassern bedroht wird und der Dichter sich, anstatt zu kämpfen oder zu fliehen, für die Anpassung entscheidet: Er verwandelt sich in einen Fisch, seine Arme werden zu Flossen, seine Lippen zu Kiemen, er taucht ab. Dieser poetische Akt der Selbstverwandlung ist zugleich ein Überlebensinstinkt und eine Metapher für Resilienz durch Wandlungsfähigkeit. Doch auch hier bleibt die Wasserwelt ambivalent: Das lyrische Ich fürchtet, dass das Wasser eines Tages versiegen könnte und am Ende äußert es Zweifel daran, ob es jemals wieder Mensch sein kann – als wäre das Menschsein selbst eine fragile Erinnerung.

schaftskonfiguration der Erinnerung im Roman *Morbus Kitahara* von Christoph Ransmayr (1995)“. In: Joana van de Löcht, Niels Penke (Hrsg.), *Kulturpoetik des Moores. Ressource, Phobotop, Reservoir* (De Gruyter 2023, 295–317).

- 20 Das lässt sich inhaltlich mit Friedrich Nietzsches Werk *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* [1874] in Verbindung bringen, vgl. Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*. In: *Kritische Studienausgabe*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari (Walter de Gruyter 1980–1995, Bd. I, 249–250): „Der Mensch [...] beneidet das Thier, welches sofort vergisst und jeden Augenblick wirklich sterben, in Nebel und Nacht zurück sinken und auf immer erlöschen sieht. So lebt das Thier unhistorisch [...]. Der Mensch hingegen stemmt sich gegen die große und immer größere Last des Vergangenen. [...] Zu allen Handeln gehört Vergessen; wie zum Leben alles Organischen nicht nur Licht, sondern auch Dunkel gehört. [...] Also: es ist möglich, fast ohne Erinnerung zu leben, ja glücklich zu leben, wie das Thier zeigt; es ist aber ganz und gar möglich, ohne Vergessen überhaupt zu leben. Oder, um mich noch einfacher über mein Thema zu erklären: es giebt einen Grad von Schlaflosigkeit, von Wiederkäuen, von historischem Sinne, bei dem das Lebendige zu Schaden kommt, und zuletzt zu Grunde geht, sei es nun ein Mensch oder ein Volk oder eine Cultur“.
- 21 Vgl. Günter Kunert, „Wie ich ein Fisch wurde“. In: *Der ungebetene Guest* (Aufbau 1965, 21–22).

Damit ergänzt dieses Gedicht die Thematik des „lebenden Fossils“ auf paradoxe Weise: Während der urzeitliche Fisch sich nie verändert hat und deshalb unbrauchbar geworden ist, ist der Mensch, der sich verwandelt, vielleicht für immer entfremdet. In beiden Fällen bleibt das Wasser ein existenzieller Prüfstein – nicht als Quelle des Lebens, sondern als Spiegel für die ethische und historische Tiefe des Überlebens.

Diese metaphorische Aufladung der Natur als Träger einer tiefen, oft unbequemen Wahrheit findet ihre Fortsetzung im Jahr 1966, als Kunert mit *Verkündigung des Wetters* einen kritischen Ton anschlägt, der an Brechts *Bukower Elegien* nochmals erinnert. In epigrammatischen und lakonischen Gedichten, in denen die Farben Schwarz und Grau – symbolisch für die Deutsche Demokratische Republik – eine zentrale Rolle spielen, verdichten sich die Wolken der Schuld über der ostdeutschen Gesellschaft zu einem bleibenden Schatten der Vergangenheit, von dem man sich, wie bereits das Gedicht „Hoffnungslose Entdeckung“ betont, niemals ganz befreien kann:

Aufgebrochen zu einem Fluß
Unvermessnen und unbekannt und gewaltig
Wie präzise Gerüchte kündeten

Gelangte
Eine Expedition von Beamten
Vor ein dünnes Rinnal
Schillernd wie von Blut und zog
Bis zu dessen Quelle
Und stand am Ende des Weges

Vor den eigenen Aktengebirgen
Aus denen das Dunkelrote
Geräuschlos floß.²²

Das Gedicht kann im Kontext Kunerts Poetik des Wassers interpretiert werden, die oft natürliche und symbolische Elemente verwendet, um Themen wie Desillusionierung, verborgene Wahrheiten und den

22 Günter Kunert, „Hoffnungslose Entdeckung“. In: Kunert, *Verkündigung des Wetters*, 36.

Kampf des Individuums gegen unsichtbare Kräfte der Geschichte und der Gesellschaft zu erforschen. In diesem Gedicht wird das Wasser zu einem Mittel, durch das die Dynamiken der Macht, das unausweichliche Schicksal und die Beziehung zwischen dem Individuum und den Institutionen dargestellt werden. Der erste Teil des Textes, in dem eine Gruppe von Beamten eine Reise zu einem „unvermessenen und unbekannten und gewaltigen“ Fluss unternimmt, stellt sofort eine Verbindung zwischen Wasser und dem Unbekannten, der Unermesslichkeit und der Gefahr her. Das Element des Flusses ist hier ein Symbol für einen schwierigen und mysteriösen Weg, eine Landschaft, die weder verstanden noch gemessen werden kann, aber voller potentieller Gewalt und Offenbarungen ist. Das Wasser wird hier als Metapher für die Geschichte selbst dargestellt: fließend, unbändig und schwer zu entschlüsseln. Doch zeigt sich eine tragische Ironie in dem Moment, in dem diese „Expedition“ – bestehend aus Beamten, Autoritätsfiguren und Vertretern der Ordnung – „vor einem dünnen Rinnsal“ ankommt, das „schillernd wie von Blut“ erscheint. Der Wasserfluss, der in gewisser Weise mit Blut verbunden zu sein scheint, deutet auf eine tiefen Verbindung mit Leid und Opfer hin, aber auch mit dem Geheimnis und dem unausweichlichen menschlichen Schicksal. Die Metapher des Blutes stellt eine intime und gewaltsame Verbindung zur historischen, politischen und sozialen Realität dar, in der jeder Tropfen des Flusses eine bittere, aber auch gefährliche Wahrheit ans Licht bringen kann. Während die Gruppe der Beamten dem Fluss bis zu seiner Quelle folgt, stehen sie schließlich vor einem Stillstand: „und stand am Ende des Weges vor den eigenen Aktengebirgen, aus denen das Dunkelrote Geräuschlos floß“. Die „Quelle“ des Flusses, die sich als ein Haufen von Akten herausstellt, ruft das Bild eines geschlossenen Systems hervor, das keinen Zugang zur Wahrheit gewährt, ohne die „Berge von Dokumenten“ zu durchdringen – ein Symbol für die Komplexität und Intransparenz der Institutionen. Der Wasserfluss, der „geräuschlos“ und doch „dunkelrot“ fließt, stellt die stille und unsichtbare Gewalt dar, die den Machtstrukturen zugrunde liegt. Es ist eine Gewalt, die weder offensichtlich noch laut ist, aber durch den Schatten der Vergangenheit und die ungelöste historische Erinnerung spürbar wird.

Im Kontext von Kunerts Poetik des Wassers stellt dieses Gedicht eine Reflexion über die Flüssigkeit und Unermesslichkeit der Geschichte dar, über den unzugänglichen Wahrheitsgehalt und über die Unfähigkeit, dem unaufhaltsamen Fluss des Schicksals zu entkommen. Das Wasser ist hier nicht nur ein physikalisches Element, sondern ein Symbol für die politische Dimension, die Geschichte und die Macht: ein kontinuierlicher Fluss, der sich langsam enthüllt und der, leider, keine einfachen Antworten bietet. Der Sumpf oder der Schlamm, dem wir in anderen Gedichten von Kunert begegnen, kann als Fortsetzung dieses Themas verstanden werden: ein Boden, auf dem keine dauerhaften Spuren hinterlassen werden können, wo jeder Schritt versinkt, jedoch nicht als ein Ort der Reinigung. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Fluss, den Kunert beschreibt, nicht nur ein natürliches Element ist: Er ist ein Symbol für die dunkle und unausweichliche Kraft der Geschichte, die kontinuierlich fließt, gespeist von Bürokratie und Politik, die ihrerseits als ein Sumpf erscheinen, der uns festhält und unfähig macht, voranzukommen.

Diese Lyrik zeigt Kunerts Pessimismus, der sich in poetischen Bildern ausdrückt, die mit einer Natur verbunden sind, die aufgrund der jüngeren Geschichte und der Technologie jegliche idyllische Konnotation verloren hat. Durch die Technologie hat sich der Mensch nicht nur von der Natur entfernt, sondern auch das schwerste Verbrechen gegen die Menschlichkeit begangen. Die Shoah ist in der Tat eine konstante Präsenz in Kunerts Lyrik, der in der Ästhetisierung der Verfolgung eine blutleere Natur als Hintergrund stellt, die zum Ort des Anti-Idylls des jüdischen Volkes durch den Missbrauch der Technologie wird. Diese negative Sichtweise, die offensichtlich an die Lehren der Frankfurter Schule anknüpft und die Thesen von Walter Benjamin zur Geschichte und zum Fortschritt hervorruft, verstärkte sich nach Kunerts Umzug 1978 in die Bundesrepublik Deutschland. Im Westen verliert die apokalyptische Perspektive auf die Geschichte, die bereits der früheren Produktion des Dichters zugrunde liegt, nie die Gelegenheit, sich auszudrücken und die Lyrik sowie die Schriften des Autors zu durchdringen.

Eine skeptische und negative Wahrnehmung der Geschichte hat Kunert auch in den Neunzigerjahren nicht verlassen, im Gegenteil:

im wiedervereinigten Deutschland, dem der Dichter stets kritisch gegenüberstand, fühlte sich der Autor *fremd daheim* (1990), wie der Titel einer Gedichtsammlung lautet, die kurz nach dem Mauerfall veröffentlicht wurde. Kunert zögerte nicht, sich an die wiedervereinigte deutsche Gesellschaft zu wenden und einerseits die heuchlerische Entfernung der jüdischen Verfolgung aus dem kollektiven Bewusstsein der Deutschen zu denunzieren und andererseits die Zerstörung der natürlichen Umwelt anzuprangern, die der Wiederaufbau der Nation nach 1989 mit sich brachte. Bereits 1991 warnte der Dichter in einem Aufsatz über Primo Levi²³ mit dem Titel *Atempause* – eine Hommage an Paul Celan – die wiedervereinigte deutsche Gesellschaft und erklärte: „sind wir gezwungen zwei Perioden zu unterscheiden [...]: vor Hitler und nach Hitler. Während mit Christus das uneingelöste Versprechen der Erlösung des Menschen in die Welt kam, so durch Hitler seine unaufhebbare Verdammnis“.²⁴ Der Pessimismus des Schriftstellers ist radikal und basiert auf einer festen Überzeugung, wie man in einem Aufsatz des Autors über Primo Levi lesen kann: „Unter den Zwängen, welche wir zugleich alibhaft und zynisch als Sachzwänge ausgeben, denen wir unterworfen seien, gleichen wir mehr und mehr den entseelten Robotern der Konzentrationslager“.²⁵

Diese Haltung spiegelt sich auch im Gedicht „Wenn die Feuer verloschen sind“ aus *Der ungebetene Gast* wider, das eine eindringliche und bitter-ironische Vision einer Rückkehr aus der Shoah entwirft:

Fällt die Asche in die Kamine zurück:
Aus den Ofen gleiten die Leiber heil
Und erheben sich. Das Gas verweht.
Aus den zementenen Menschenfallen
Gehen sie hervor.

-
- 23 Zu Levi, vgl. Günter Kunert, „Lehren ziehen (In memoriam Primo Levi)“. In: Günter Kunert, *Fremd daheim* (Carl Hanser 1990, 49). Zur Interpretation dieses Gedichtes, vgl. Anna Chiarloni, „Günter Kunert, ‚Lehren ziehen‘ – Eine Interpretation“. In: Andreas Opitz, Ralf Opitz (Hrsg.), *Dichter in den Brüchen der Zeit* (Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen 2005, 283–289).
- 24 Günter Kunert, „Atempause“. In: Günter Kunert, *Die letzten Indianer Europas. Kommentare zum Traum, der Leben heißt* (Carl Hanser 1991, 241–250: 241).
- 25 Günter Kunert, „Atempause“, 250.

Voran die Kinder. Über die Rampe in Viehwaggons
Zum wiederholten Mal: Eilig und eisern
Ziehen ihre Bahn sie in sechsfacher Richtung
Sterngleich:
Nach Kiew. Paris. Athen und Amsterdam.
Lemberg und Berlin. In die gewesenen Städte.
Da werden welche heimkehren
Erwartet von Haus und Tisch und Bett
Als wäre nichts geschehen: Einen Augenblick nur
Ausgegangen
Der Leuchter, der gewisse, der siebenarmige:
Für eine kleine Weile
Nachdenklicher Dunkelheit.²⁶

Die Vorstellung, dass die Leiber aus den Öfen „heil“ entgleiten und sich erheben, kehrt die Realität der Vernichtungslager ins Absurde um und lässt das Unfassbare kurzzeitig rückgängig gemacht erscheinen. Die Rückkehr der Opfer erfolgt nicht in eine neue, gerechte Welt, sondern in eine alte, unveränderte Realität: „Da werden welche heimkehren / Erwartet von Haus und Tisch und Bett / Als wäre nichts geschehen“. In dieser sarkastischen Umkehrung der Zeit und Realität wird der Holocaust nicht verleugnet, sondern seine Verdrängung durch die Nachwelt angeklagt. Die Kinder, die „voraus“ gehen, symbolisieren dabei sowohl die Unschuld der Opfer als auch die Perspektive einer Zukunft, die sich als Wiederholung der Vergangenheit entlarvt. Die Bahnlinien, die sich „sterngleich“ in sechs Richtungen bewegen – darunter Berlin – verweisen sowohl auf die systematische Organisation der Deportationen als auch auf das vollständige Ausmaß der Katastrophe. Der Schluss des Gedichts bringt mit der Metapher des „ausgegangenen Leuchters“ – eindeutig ein Bild für die Menora, das zentrale Symbol des Judentums – die grausame Illusion zum Ausdruck, dass der Holocaust nur eine „kleine Weile / Nachdenklicher Dunkelheit“ gewesen sei. Damit kritisiert Kunert nicht nur die Verbrechen der Vergangenheit, sondern vor allem das kollektive Bedürfnis der Gegenwart, diese als Episode zu betrachten, die abge-

26 Günter Kunert, „Wenn die Feuer verloschen sind“. In: Kunert, *Der ungebetene Guest*, 52.

schlossen und überwunden sei – eine Haltung, die er als gefährlich und geschichtsvergessen entlarvt.

Auffällig ist in diesem Zusammenhang auch die völlige Abwesenheit aquatischer Metaphern oder lebensspendender Naturbilder, die in den anderen in diesem Beitrag untersuchten Gedichten Kunerts häufig symbolisch für Transformation, Reinigung oder Kontinuität stehen. Stattdessen dominieren in *Wenn die Feuer verloschen* sind Bilder von Asche, Zement und Städten – Elemente, die mit Zerstörung, Erstarrung und technokratischer Organisation assoziiert sind. Diese bewusste Vermeidung von Wasser als symbolischem Gegengewicht unterstreicht die Ausweglosigkeit und die Unbelebtheit der dargestellten Welt. Die Hoffnung auf Erneuerung, die in Kunerts Naturlyrik manchmal aufscheint – etwa in der Präsenz von Flüssen, Sümpfen oder Regen – ist hier vollständig getilgt, was die Radikalität des Gedichts und die Tiefe seiner historischen Anklage nur verstärkt.

Literaturverzeichnis

- Agazzi, Elena; Valtolina, Amelia (Hrsg.), *Der späte Benn: Poesie und Kritik in den 50er Jahren*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2012.
- Assmann, Aleida, *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: C.H. Beck 2006.
- Brecht, Bertolt, „Schlechte Zeit für Lyrik“. In: *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988–2000, Bd. 2: *Gesammelte Gedichte*. Hrsg. von Jan Knopf, 743–744.
- Burkhart, Dagmar, „Fallstudien zu Zensurvorgängen in der Stalinzeit. Mandelstam, Achmatova, Pasternak“. In: Peter Brockmeier (Hrsg.), *Zensur und Selbstzensur in der Literatur*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1996, 173–192.
- Calzoni, Raul, „Krieg und Zivilisationsbruch. Einleitung“. In: Elena Agazzi, Erhard Schütz (Hrsg.), *Handbuch Nachkriegskultur: Literatur, Sachbuch und Film in Deutschland (1945–1962)*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2013, 141–152.
- Chiarloni, Anna, „Günter Kunert, ‚Lehren ziehen‘ – Eine Interpretation“. In: Andreas Opitz, Ralf Opitz (Hrsg.), *Dichter in den Brüchen der Zeit*. Leipzig: Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen 2005, 283–289.
- Emmerich, Wolfgang, *Kleine Literaturgeschichte der DDR 1945–1988*. Frankfurt a.M.: Aufbau 1989.

- Emmerich, Wolfgang, *Die andere deutsche Literatur: Aufsätze zur Literatur aus der DDR*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 1994.
- Ferragamo, Elena, „Morbus Moor. Eine Landschaftskonfiguration der Erinnerung im Roman *Morbus Kitahara* von Christoph Ransmayr (1995)“. In: Joana van de Löcht, Niels Penke (Hrsg.), *Kulturpoetik des Moores. Ressource, Phobotop, Reservoir*. Berlin: De Gruyter 2023, 295–317.
- Holzweißig, Günter, „Wandel der DDR-Medien durch die ‚Wende‘“. In: Hiltraud Casper-Hehne, Irmtraud Schweiger (Hrsg.), *Deutschland und die ‚Wende‘ in Literatur, Sprache und Medien. Interkulturelle und kulturkontrastive Perspektiven*. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen 2008, 141–160.
- Kaiser, Gerhard, „Günter Eich: ‚Inventur‘. Poetologie am Nullpunkt“. In: Olaf Hildebrand (Hrsg.), *Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein. Gedichte und Interpretationen*. Köln: Böhlau 2003, 268285.
- Kasper, Elke, *Zwischen Utopie und Apokalypse: das lyrische Werk Günter Kunerts von 1950 bis 1987*. Tübingen: Niemeyer 1995.
- Knopf, Jan, *Nachkriegsmoderne: Transformationen der deutschsprachigen Lyrik 1945–1960*. Berlin: De Gruyter 2010.
- Kunert, Günter, *Erinnerung an einen Planeten*. München: Carl Hanser 1963.
- Kunert, Günter, *Der ungebetene Gast*. Berlin, Weimar: Aufbau 1965.
- Kunert, Günter, *Verkündigung des Wetters*. München: Carl Hanser 1966.
- Kunert, Günter, *Warnung vor Spiegeln*. München: Carl Hanser 1970.
- Kunert, Günter, *Fremd daheim*. München: Carl Hanser 1990.
- Kunert, Günter, *Die letzten Indianer Europas. Kommentare zum Traum, der Leben heißt*. München: Carl Hanser 1991.
- Mandelartz, Michael, „Selbstreflexion im Gedicht: Zum Motiv des Wassers in Brechts *Buckower Elegien* und in Kunerts *Warnung vor Spiegeln*“. In: *Togihakyongu. Deutschlandforschung* Nr. 4 (1995), 42–62.
- McCullough, Shellie, „Wound Marks in the Air and the Shadows Within: A Poetic Examination of Dan Pagis, Paul Celan, and Nelly Sachs“. In: Victoria Aarons, Phyllis Lassner (Hrsg.), *The Palgrave Handbook of Holocaust Literature and Culture*. Cham: Springer International Publishing 2020, 343–356.
- Nelva, Daniela, „Günter Kunert. La scoperta della scrittura, la disillusione ideologica“. In: *Identità e memoria. Lo spazio autobiografico nel periodo della riunificazione tedesca: Stefan Heym, Günter de Bruyn, Heiner Müller, Günter Kunert*. Mit einer Presentazione von Luigi Forte. Milano: Mimesis 2009, 100–110.
- Nietzsche, Friedrich, *Unzeitgemäße Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*. In: *Kritische Studien-*

- ausgabe*. Hrsg. von Giorgio Colli, Mazzino Montinari. Berlin/New York: Walter de Gruyter 1980–1995, Bd. I.
- Schmidt, Thomas, *Engagierte Artistik. Satire, Parodie und neo-emblematische Verfahren im Werk Günter Kunerts*. Würzburg: Ergon Verlag 1998.
- Trömer, Werner, *Polarität ohne Steigerung. Eine Struktur des Grotesken im Werk Günter Kunerts (1950–1980)*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 1997.
- Yu, Gu, *Strukturen und Denkweisen in Günter Kunerts Dichtung. Eine Untersuchung zu den Werken „Fremd daheim“ und „Im toten Winkel“*. Frankfurt a.M.: Peter Lang 1998.

Ralph Müller

Verdrängung und Erinnerung der schweizerischen Moore.

Das Beispiel von Erika Burkarts Lyrik

Schweizerische Identität wird häufig mit der Vorstellung eines Gebirgsvolks verknüpft. Doch scheint die Idee des *homo alpinus helveticus* den morastigen Talgrund zu verkennen, von dem aus die meisten Schweizer:innen auf ihre Berge blicken. Die großen, urban genutzten Flächen sind eben nicht den Bergen, sondern Sümpfen und Mooren abgerungen. Selbst die frühesten Zivilisationsspuren, die ab dem neunzehnten Jahrhundert gefunden wurden, sind archäologische Überbleibsel von Pfahlbauten an Seeufern. Bei aller Kritik an ‚Pfahlbauromantik‘ bietet die Kultur von handeltreibenden Pfahlbauer:innen ein faszinierendes Gegenmodell zu einem abgeschotteten Bergvolk.¹

„Melioration“ – im Wortsinn ‚Verbesserung‘ – nennt man in der Schweiz diesen Prozess der Verdrängung sumpfiger Flusslandschaften durch Flussbegradigungen, Drainagen und andere Techniken der Trockenlegung. Inwiefern die Melioration sumpfiger Ebenen äquivalent zu einer psychischen Verdrängung ist, wäre noch zu diskutieren. Eine solche Analogie drängt sich gleichwohl auf, wenn man sieht, wie Reste von Moorlandschaften in Erika Burkarts Lyrik auftauchen. Dieser Aspekt soll im zweiten Teil dieses Aufsatzes untersucht werden. Im Folgenden lege ich zunächst einen allgemeinen literarisch-

1 Vgl. die Ausführungen in Hans-Georg von Arburg, „Nation aus dem Sumpf. Pfahlbaugeschichten oder literarische Konstruktionen eines anderen ‚Mythos Schweiz‘“. In: *Schweiz schreiben. Zur Konstruktion und Dekonstruktion des Mythos Schweiz in der Gegenwartsliteratur*. Hrsg. von Jürgen Barkhoff und Valerie Heffernan (de Gruyter 2010, 117–137).

kulturwissenschaftlichen Rückblick auf die Verdrängung der Sümpfe in der Schweiz vor, dies mit einem Ausblick auf die heimat- und naturschützerischen Bemühungen um die Bewahrung der letzten Moorgebiete ab dem zwanzigsten Jahrhundert. Im Zentrum steht dabei die Frage, inwiefern sich kulturwissenschaftlich begründete Unterschiede zwischen der Schweiz und dem übrigen deutschen Sprachraum ergeben. Daran schließt eine Diskussion von Moorbezügen in Erika Burkarts Werk an. Die Dichte und der ungewöhnlich lange Zeitraum ihrer lyrischen Produktivität erlauben, die Frage zu stellen, inwiefern das Moor in der Lyrik eine besondere Valenz tragen könnte.

1. Sümpfe, Moore, Möser

Die Landschaften des Moors und der Heide werden in der Schweiz häufig mit südlichen Varianten wie „Moos“ (Pl. „Möser“ oder „Mööser“) oder „Ried“ bezeichnet. Aber von solchen oberflächlichen Differenzen der Bezeichnung abgesehen folgt der Diskurs über Moore in der Schweiz im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert der Logik der Trockenlegung von Mooren zum Zweck der Ökonomisierung im übrigen deutschsprachigen Raum.² Nuancierend kann man anfügen, dass die aufwändigen Begradiigungen von Flüssen in der Schweiz selten mit der Flussschifffahrt begründet wurden. Zudem waren sie aufgrund der politisch kleinräumigen Organisation schwierig zu verwirklichen, sodass Erfolge nicht nur als zivilisatorische Leistung, sondern gleichzeitig als Ausdruck nationaler Solidarität gefeiert wurden.

Als Beispiel für eine national-heldenhafte Erzählung des Trockenlegens von Flussniederungen kann die historische Persönlichkeit von Hans Konrad Escher (1767–1823) gelten, der nach seinem Tod für die Verdienste um die Umleitung des Flusses Linth in einer in der

2 Beispielhaft kann man dies an der Schrift von Rudolf Schneider, *Gespräche über die Überschwemmungen im Seelande der westlichen Schweiz; über die Mittel zu Austrocknung und zum Anbau seiner Sümpfe und Möser* (C. Fischer 1833), ersehen. Im Vergleich dazu die Ausführungen in Joana van de Löcht, Niels Penke, „Zur Kulturpoetik des Moores. Eine Einleitung“. In: *Kulturpoetik des Moores. Ressource, Phobotop, Reservoir*. Hrsg. von Joana van de Löcht, Niels Penke (De Gruyter 2023, 1–15).

Schweiz einmaligen Weise mit dem Namenszusatz „von der Linth“ ausgezeichnet wurde. Aufschlussreich für den Kult um Escher ist ein Gedicht in 39 erhabenen Distichen des wenig bekannten Barden von Riva (d.i. Josef Benedikt Bernold), erschienen in einem ausführlichen Bericht anlässlich der Eröffnung des Linth-Kanals 1811 bei Mollis (Nähe Walensee, Kanton Glarus).³ Das Gedicht setzt – anlassgerecht zur Jahreszeit während der Kanaleröffnung – mit einer Parallele zwischen dem Wonnemonat Mai und einer glücklicheren Zukunft nach der Korrektur des Laufs der Linth zur Trockenlegung der sumpfigen Ebene ein: „Seht ihr ihn kommen, den May, Ihr, des Wallensees [sic] Uferbewohner“ (V. 1). Mit der Repräsentation des Sumpfes als lebloser Ort des Schreckens (im Gegensatz zum frühlingshaft fruchtbaren Mai) bewegt sich das Gedicht unbeirrt im Mainstream des aufklärerischen Diskurses und romantischen *eco-horror* über Moore.⁴

Die Versumpfung der Linth-Ebene wurde im ausgehenden achtzehnten Jahrhundert als relativ junge Zerstörung von einstigem Kulturland wahrgenommen. Dem Prosa-Bericht über die baulichen Maßnahmen, der dem Gedicht vorangestellt ist, kann man entnehmen, dass zunehmende Erosion in den Glarner Alpen, verursacht durch Überbewirtschaftung, die Linth-Ebene nachteilig verändert habe. Neuere Studien gehen tatsächlich davon aus, dass die Ausbeutung von höheren Alpenlagen im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts zu mehr Erosion und zu einer Anhebung des Flussbetts geführt hätte. Demnach war der sumpfige Zustand der Linth-Ebene eine neuere Entwicklung,⁵ sodass im Gedicht der sumpfige Zustand als Abweichung von einer ehemals fruchtbaren Ebene dargestellt wird:

-
- 3 Das Gedicht und der Bericht erschienen in der Beilage des St. Galler Wochenblatt *Der Erzähler*; vgl. Josef Benedikt Bernold [d.i. Barde von Riva], „Der Molliser Linth-Kanal. Den 8. Mai 1811“. In: *Beylage zu Nro. 20. des Erzählers* 17. May 1811, Nr. 20 (1811), 85–88.
- 4 Vgl. zu diesen Kontexten Niels Penke, „Arbeit an der *natura lapsa*. Das Moor als Ressource und Medium des Fortschritts im 18. Jahrhundert“. In: van de Löcht, Penke, *Kulturpoetik des Moores*, 31–52 sowie Joana van de Löcht, „Das Moor als Phobotop und *locus horribilis*. Über das Unheimliche in der Moordichtung um 1850“. In: van de Löcht, Penke, *Kulturpoetik des Moores*, 85–105.
- 5 Martin Stubler, Matthias Bürgi, *Vom „eroberten Land“ zum Renaturierungsprojekt. Geschichte der Feuchtgebiete in der Schweiz seit 1700*. Mit Beiträgen von Yannick Chittaro, François Claude, Stefan Eggenberg, Urs Gimmi, Yves Gonseth, Jodok Guntern, Verena Keller, Helen Küchler, Meinrad Küchler, Kathrin

Nur in eueren Gründen, ehemals auch prangend von Früchten,
Ist die Natur ietzt erstarrt, fühlt nicht den segnenden May.
Nur in ihrem Schoße vermählt sie sich nicht mit dem Aether,
Nur hier lohnt sie nicht mehr wartender Hoffnung den Fleiß.
Ihrem faulenden Moos' entwallen giftige Dünste,
Und die Menschen umher leiden von fiebrischer Qual. (V. 7–18)

Meliorisierende Flussverbauungen werden übrigens bis heute in der Schweiz in der Regel als Gewässer- „Korrektion“ bezeichnet, Korrektion meint im Falle der Linth, wie das Gedicht deutlich macht, die Wiederherstellung eines vergangenen besseren Zustandes. Mit der Konfrontation von der guten Vergangenheit mit einer schlechten Gegenwart ist auch die Voraussetzung einer Helden-Erzählung gegeben: „Ist kein Helfer nahe, der seinen [des Übels bzw. Flusses] verheerenden Kräften / endliche Schranken setzt? Der ihm gebietet: hierher!“ (V. 23–24). Zum Zeitpunkt der Abfassung des Gedichts ist längst klar, dass Hans Konrad Escher dieser Held ist. Im Gedicht wird Escher als heldenhafter Einzelkämpfer dargestellt, der mit der Linth ringt: „muthvoll, wie er begann, / Führet er aus das Werk, bezwingt, besieht es mit Manneskraft, / Daß die trotzige Linth lernet die bessere Bahn“ (V. 41–43). Die Genderkonstellation, in der die weiblich-trotzige Linth durch Manneskraft in geordnete Bahnen gelenkt wird, ist an dieser Stelle schwer zu übersehen. Im Gedicht führt Eschers männlich zupackender Pragmatismus die unfruchtbare Ebene der chaotischen Linth wieder einer sinnvollen Nutzung zu, sodass ein paradiesischer Zustand wiederhergestellt werden kann.

Das Gedicht endet mit einem Epigramm auf einem imaginierten Denkmal für diejenigen Personen, die den Linth-Kanal geschaffen haben. Dieses Schlusstableau nennt Wanderer, Enkel, Väter, Eidge nossen und Brüder (aber keine Frauen), die die Kontrolle der Linth als nationale Großtat feiern:

Langenegger, Jens Leifeld, Christin Loran, Christian Monnerat, Matthias Müller, Helder Santiago, Benedikt R. Schmidt, Chloé Wüst-Galley (Haupt 2018, 55–56).

Dann wird kommen der May, Ihr, des Wallensees Uferbewohner,
 Und der reissenden Linth! Froher kommt er euch dann,
Holde Blüthen in seiner Hand, [...]
[...]; dann gatten sich Himmel und Erde,
 Winkt dem Wanderer der Baum, schattet der dämmernde Hayn.
Und in der Mitte des Hayns erhebt sich ein daurendes Denkmal,
 [...], mit der zeugenden Schrift:
„Hier, wo ihr steht, war Sumpf; ihr Enkel, dankt es den Vätern,
 Daß sie die Gegend des Fluchs schufen in Segen euch um.
Eidgenossen thatens, wie Brüder halfen sie Brüdern;
 Diese Flur ist ihr Werk . . . selig, o selig das Land,
Wo die Liebe so herrscht, wo die alte Treue kein leerer
 Nam’ ist, die Tugend nicht Tand . . . ewig lebe der Bund!“ (V. 65–78)

Bei so viel legendarischer Vergrößerung ist ein wenig Kontextualisierung angebracht. Zum einen wäre anzumerken, dass Escher als Nachkomme einer der bedeutendsten Patrizierfamilien Zürichs seine Arbeitskraft der politischen und planerischen Organisation der Linthkorrektion widmete. Zum andern war die Linthkorrektion bei der Bevölkerung keineswegs unumstritten. Betroffene Bauernhöfe mussten sich für die Verbesserung der Qualität ihrer Böden finanziell beteiligen, obwohl die sumpfigen Ebenen keineswegs so öde waren, wie im Gedicht beschrieben. Die Landwirte erzielten auch mit sauren Gräsern als Spreu gute Erträge.⁶ Aber die Linthkorrektion war immerhin (nach der katastrophal chaotischen Kanderkorrektion im frühen achtzehnten Jahrhundert im Kanton Bern) das erste erfolgreiche Großprojekt dieser Art, das unter Beteiligung mehrerer Kantone durchgeführt wurde. Diese Trockenlegung der Flussauen hat in der Folge die Anzahl und Fläche der Feuchtgebiete in der Schweiz drastisch reduziert. Nach einer Schätzung verschwanden zwischen 90 und 94 Prozent der früheren Feuchtgebiete.⁷ Den Großteil der verbleibenden Moorlandschaften findet man heute in den Bergen.⁸

Trotz des Rückgangs der Feuchtgebiete blieb Moorschutz bis zum letzten Drittel des zwanzigsten Jahrhunderts am Rand des Na-

6 Vgl. Stuber, Bürgi, *Vom eroberten Land*, 59–60.

7 Vgl. Stuber, Bürgi, *Vom eroberten Land*, 170–171.

8 Vgl. die Broschüre des Bundesamts für Umwelt, Wald und Landschaft, BUWAL (Hrsg.), *Moore und Moorschutz in der Schweiz* (BBL 2002, 48).

turschutzes.⁹ Eine wesentliche Änderung brachte die Initiative „Zum Schutz der Moore“, bekannt als „Rothenturm-Initiative“. Gegen die Pläne des Eidgenössischen Militärdepartements, einen Waffenplatz im Hochmoor von Rothenturm (Kanton Schwyz) einzurichten, hatte sich eine politisch breit abgestützte ökologische Protestbewegung etabliert. Die Annahme der Initiative im Dezember 1987 schrieb den Schutz der Moore überhaupt (und nicht nur des Hochmoors von Rothenturm) in die Bundesverfassung. Bemerkenswert an der Initiative war nicht zuletzt, dass die Stimmbevölkerung den Landschaftsschutz höher gewichtetete als die Wünsche des Militärs.¹⁰ Daher hat die Schweiz seit mehreren Jahrzehnten einen starken Moorschutz, wenngleich gesetzlich keine Wiedereinrichtung von Moorgebieten vorgesehen war und die Diskussion der „Wiedervernässung“ erst angefangen hat.

2. Erika Burkarts Lyrik und die Moore

Erika Burkarts (1922–2010)¹¹ Interesse an den Mooren mag biografisch begründet sein, wie sie in einem Aufsatz über Annette von Droste-Hülshoff ausführt:

Meine Mutter, die ihrer ersten Tochter den Namen des Heidekrauts zu geben gedachte, wünschte sich zu meiner Geburt ein Bild, darauf eine Moorlandschaft zu sehen wäre. [...] Mit diesem Andachtsbild meiner Kinderjahre nahm ich jeden Abend das be-

9 Vgl. Stuber, Bürgi, *Vom eroberten Land*, 130–131.

10 Vgl. Walter Thut, „Moore“. In: *Historisches Lexikon der Schweiz (e-HLS)*, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/007851/2019-10-22/> (Abrufdatum: 05.9.2024, o.S.).

11 Zur allgemeinen Orientierung, vgl. Jürgen Egyptien, „Erika Burkart“. In: *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes*, Bd. 2. Hrsg. von Wilhelm Kühlmann et al. (de Gruyter 2008, 308–310); Jürgen Egyptien, „Erika Burkart“. In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur [KLG]* (text + kritik 2010, o.S.); Corinna Jäger-Trees, „Erika Burkart“. In: *Historisches Lexikon der Schweiz [e-HLS]*, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/028195/2010-07-22/> (Abrufdatum: 29.1.2025, o.S.); Ursina Sommer (Hrsg.), *Im Gegenzauber. Spiritualität und Dichtung im Werk Erika Burkarts (1922–2010)* (Theologischer Verlag, 2022); Rosmarie Zeller, „Erika Burkart“. In: *Die deutsche Lyrik 1945–1975. Zwischen Botschaft und Spiel*. Hrsg. von Klaus Weissenberger (Bagel 1981, 141–152). Überholt ist dagegen die Monografie von Doris Rudin-Lange, *Erika Burkart. Leben und Werk*, (Diss. Zürich 1979).

nachbare Moor, das sich gegen Sonnenuntergang am Fuß unseres Hügels ausdehnte, mit in den Schlaf hinein. Nun war freilich unser Ried nicht so unbegrenzt weit wie die Heide auf meinem Bild, unser Erikakraut blühte nie so rot, [...].¹²

Ein vergleichbares Interesse für diese Landschaftsform ist mir in der Lyrik des schweizerischen Modernismus noch unbekannt. Nicht weniger bemerkenswert ist, dass sich dieses Interesse über einen Zeitraum von fünfzig Jahren erstreckt. Von ihrem ersten Gedichtband *Der dunkle Vogel* (1953) bis zu den Altersgedichten¹³ hat Burkart gemäß Verzeichnis des *Kritischen Lexikons der Gegenwartsliteratur* 21 eigenständige Gedichtbände veröffentlicht. Über diesen Zeitraum bleiben Moore und Moorlandschaften ein wiederkehrendes Motiv.

Burkarts lange Schaffensperiode erlaubt, eine Entwicklung über die ganze zweite Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts zu verfolgen. Die ersten Gedichte stehen formal in einer Tradition von metrischen Versformen. Der nachhaltige Einfluss durch den Kreis um Stefan George, insbesondere auf Burkarts frühe Dichtung, ist kürzlich aufgezeigt worden;¹⁴ in ihren Schriften nennt Burkart zahlreiche literarische Einflüsse von Rilke.¹⁵ Rosmarie Zeller verortet zudem motivische Anklänge bei Georg Trakl und C.F. Meyer.¹⁶ Burkarts poetische Orientierung am deutschen Lyrikkanon des ausgehenden neunzehn-

-
- 12 Vgl. Erika Burkart, „Bekenntnis zur Droste“. In: *Jahrbuch der Droste-Gesellschaft. Westfälische Blätter für Dichtung und Geistesgeschichte* Jg. III (1959), 31–34: 31.
- 13 Der erste Gedichtband war Erika Burkart, *Der dunkle Vogel. Gedichte* (Tschudy 1953). Noch zu Lebzeiten ist erschienen Erika Burkart, *Das späte Erkennen der Zeichen. Gedichte* (Weissbooks 2010). Aus dem Nachlass hat ihr Lebenspartner Ernst Halter weitere Texte herausgegeben: Erika Burkart, „Nachtschicht“. In: Erika Burkart, Ernst Halter, *Nachtschicht / Schattenzone. Gedichte* (Weissbooks 2011) sowie Erika Burkart, *Am Fenster, wo die Nacht einbricht. Aufzeichnungen*. Hrsg. von Ernst Halter (Limmat Verlag 2013). Ebenfalls von Halter verantwortet ist die elektronische Gesamtausgabe der Gedichte: Erika Burkart, *Schönheit und Schrecken (epub). Das lyrische Gesamtwerk. Herausgegeben und mit Vorworten versehen von Ernst Halter* (Limmat Verlag 2022). Dazu kommen einige Prosabände.
- 14 Vgl. Philipp Theissohn, „Heilige Welt und hehres Sehnen“. Erika Burkarts lyrische Anfänge im Licht ihrer George-Rezeption“. In: Sommer, *Im Gegenzauber. Spiritualität und Dichtung im Werk Erika Burkarts (1922–2010)*, 116–140.
- 15 Vgl. den autobiografischen Text von Erika Burkart, *Die Vikarin. Bericht und Sage* (Ammann 2006, 101–102).
- 16 Vgl. Zeller, *Burkart*, 141.

ten und beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts zeigt sich in ihrem Wortschatz, der bisweilen Wörter umfasst, die im schweizerischen Sprachraum eher ungewohnt sind. Auf ein markiertes Beispiel, wo ein Helvetismus auftritt, werde ich noch zu sprechen kommen.

Das Gedicht mit dem Titel „Das Moor“ in *Der dunkle Vogel*,¹⁷ dem ersten Band von Erika Burkart, ist metrisch gebunden. Die vierhebigen jambischen Verse sind in siebenzeiligen Strophen in einer Variante des Kreuzreims angeordnet, bei der die geraden Zeilen sich jeweils durchgängig reimen (Kettenreim). Das Gedicht besteht auch in späteren Fassungen¹⁸ aus drei nummerierten Teilen. In der ersten Fassung von 1953 sind die rahmenden Teile mit „Rückschau“ und „Aufbruch“ überschrieben und bestehen jeweils aus zwei Strophen. Der mittlere Teil „Traum-Rast“ besteht aus fünf Strophen. Die Rahmenteile machen durch den Einsatz von Präsens und Präteritum deutlich, dass es sich bei dem Moor um etwas Vergangenes handelt:

I. Rückschau

Wo heut der laute Wandrer zieht,
Wo sich die weißen Straßen dehnen,
War einst des großen Gottes Ried
Und ruhvoll vor den Silberschwänen
Erschimmerte der Teiche Rund,
Der graue Hirt als wie ein Schemen
Stand sinnend an des Sumpfes Schlund. (V. 1–7)

Ebenso deutlich stellt Teil III das Moor als etwas Vergangenes dar. Die Straße, hier vermutlich ein Marker der Moderne, müht sich in der Gegenwart des Gedichts durch einen Raum, in dem die lebenden Moorbewohner verschwunden sind.¹⁹

17 Burkart, *Vogel*, 14–16.

18 Zu den späteren Fassungen, vgl. die von Burkarts Lebenspartner Ernst Halter herausgegebene postume Gesamtausgabe Burkart, *Schönheit und Schrecken* (*ePub*), o.S.

19 In der Fassung letzter Hand müht sich die Straße gar durch „toten Raum zu toten Räumen“, vgl. Burkart, *Schönheit und Schrecken* (*ePub*), o.S., V. 58.

III. Aufbruch

[...]

Wo sich die strenge Straße müht,
Wo Lilien nicht noch Binsen träumen,
Nicht mehr die scheue Ente flieht
Aus den umbuschten Ufersäumen,
Da lag vor langer Zeit mein Moor,
Noch rauscht mir, wenn der Reiher zieht,
Das Schilfgeraune leis im Ohr. (V. 57–63)

Während in den beiden rahmenden Teilen vom Verlust eines vergangenen Moors im Präteritum die Rede ist, zeichnet der zweite Teil „Traum-Rast“ ein belebtes Moor im Präsens, das zweifellos nur noch in der Erinnerung existiert.

II. Traum-Rast

Libellen wasserklar und schlank
Schwirrend ob grüner Welle blitzen,
Die Wasserrose im Gerank
Von Tang und scharfen Blätterspitzen
Taucht schneig in das Licht empor,
Die blanken Käferpanzer flitzen
Über der Doste duftgen Flor. (V. 15–21)

Das lebendige Moor ist zu Beginn der 1950er Jahre bereits ein Relikt der Vergangenheit. Deutlich im Kontrast zu dem Gedicht des Barden von Riva aus dem frühen neunzehnten Jahrhundert wird die meliorierte Talebene als tot beschrieben, wohingegen im inzwischen verlorenen Moorgebiet das bunte Leben prangt. Gleichzeitig fällt die nachlässige Beschreibung von Naturphänomenen auf. „Wellen“ (V. 16) sind in moorigen Gewässern eher selten anzutreffen und „Tang“ (V. 18) kommt nach meinem Verständnis lediglich im Meer vor. Von einer genauen Naturbeobachtung, wie sie die späteren Gedichte prägt, ist dieses Gedicht noch weit entfernt. Zumal Burkart in diesem Gedicht stilisierte Genre-Szenen verwendet, die an die Heidebilder der Droste erinnern, etwa der „struppge“ „Heidemil“ (V. 36), der einen menschlichen, wenn auch sozial randständigen Akteur ins Gesamtbild einfügt. Formale metrische Gebundenheit, die Abhängigkeit von Genre-

Bildchen und die relativ freie Bearbeitung der Metaphorik stehen in einem krassen Gegensatz zur Naturlyrik, wie sie Burkart ab den 1960er Jahren schrieb.

Burkarts stilistische Entwicklung hat Rosmarie Zeller als zunehmende stilistische Straffung der Gedichte beschrieben,²⁰ die vielfach Nachbearbeitungen von Gedichten betrifft: Beispielsweise verzichtet Burkart zunehmend auf schmückende Adjektive. Zunächst verschwinden die traditionellen Großbuchstaben im Verseingang. Ab den 1960er Jahren verdrängen die ungereimten, freien Verse die metrisch regulierten, gereimten Zeilen. Religiöse, insbesondere christliche, Assoziationen werden abgeschwächt.²¹ Zeller beobachtet eine zunehmende Inkohärenz der Gedichte, die zugleich mit einer Ästhetisierung und inhaltlichen Verknappung einhergeht.²² Trotz des fortgesetzten Interesses an Naturerfahrung bleiben somit Gedichte ein Mittel der ästhetischen Erkundung. Dabei wird die Abgrenzung zwischen Adressanten-Ich und Autorin zunehmend schwierig, doch fügt sich dies in die ausgeprägte Selbststilisierung der Dichterin – Fotografien von Burkart sind dafür ein anschauliches Beispiel –, sodass überhaupt Werk und Person schwierig zu unterscheiden sind. Die kunstvolle Verquickung von Leben und Literatur ist ein wichtiger Zug ihres Werks und letztlich ein passender Schlüssel dazu. Wenn also von einer Naturlyrik bei Burkart die Rede ist, dann geht es zwar auch um „Natur“, aber ganz besonders um Lyrik an sich und die Lyrikerin.

Ein eindrückliches Zeugnis dieser Veränderung des lyrischen Stils ist Burkarts Band *Transparenz der Scherben*. Der Titel zeigt, dass etwas in die Brüche gegangen und nicht mehr heil ist. Transparente Scherben gewähren, anders etwa als Tonscherben, einen verfremdeten Durchblick durch die Oberfläche; wenn es Glasscherben sind, spiegeln sie zugleich und sind Symbol einer narzisstisch-literarischen Grundhaltung. Das Motiv von spiegelnden Oberflächen, insbesondere im engen Verhältnis zum Blick von Menschen und Tieren, findet sich an verschiedenen Stellen im Gedichtband, etwa auch im Gedicht „In

20 Zeller, *Burkart*, 142.

21 Vgl. Jürgen Egyptien, „Schweigesprache und Schneewehpoem. Zum lyrischen Werk von Erika Burkart und Sarah Kirsch“. In: *Deutsche Lyrik nach 1945*. Hrsg. von Dieter Breuer (Suhrkamp 1988, 321–353: 326).

22 Vgl. Zeller, *Burkart*, 151–152.

einer Hand im Herbst“,²³ in dem das Stichwort „Sumpf“ (V. 6) explizit zu finden ist. Auf der Rückseite folgt das motivisch verknüpfte Gedicht „Engel über dem Moor“:

Auf offener Heide die unentschiedenen
Würfelspiele von Schatten und Licht.

Schwingen wirbelnd einäugiger Wind,
alte Feuer stehn auf.

Mit dunklen Flammen gefranst
das andere Feuer, der Windbusch.

Spiegelungen von Fluchtgewölk,
sturmblau das Auge der Gottheit.

Aus flutendem Laub
ein Falke; gekreuzigt ins brandige Dunkel.

Steine und Nacht. Über schwarze Gräser
die Segel der Möwen.²⁴

Als durchgängiges Merkmal sind zweizeilige reimlose Strophen sichtbar, die jeweils mit einem Schlusspunkt enden und nur im Innern durch Enjambement die Syntax auflockern; aber diese Syntax ist meistens unvollständig, nur in Vers 4 finden sich Subjekt und Prädikat, im Übrigen bleiben die Verse wie knappe Notate von Beobachtungen, deren Zusammenhang nicht einsichtig ist. Das Gedicht bietet zugleich ein Beispiel für Burkarts zunehmende Chiffrenhaftigkeit: Spiegelungen und Augen (in andren Gedichten häufig verbunden mit Blicken) sind wiederkehrende Motive in Burkarts Lyrik. Die Chiffren erwecken den Eindruck, es handle sich bei dieser Moor- oder Heidelandschaft um einen symbolischen Raum. Für eine solche symbolische Lesart könnte zudem die religiöse Symbolik sprechen, die bisweilen explizit ist (in „Engel“ des Titels und in „Auge der Gottheit“, V. 8), zum Teil eher angedeutet wird (der brennende Busch, V. 5–6, Wind und Feuer für den Heiligen Geist, V. 2–4, sowie eine Anspielung auf Einsteins Diktum „Gott würfelt nicht“ in V. 2).

23 Vgl. Erika Burkart, *Transparenz der Scherben* (Benziger 1973, 53).

24 Burkart, *Transparenz der Scherben*, 54.

Die Offenbarungssymbolik lässt sich zugleich im Hinblick auf eine Naturlandschaft lesen; denkbar ist, dass „Engel“ (Plural oder Singular?) die Möwen am Ende des Gedichts (V. 12) meint. „Segel der Möwen“ lässt zugleich die Lyrik von Conrad Ferdinand Meyer anklingen, insbesondere „Möwenflug“, in dem ein Adressant sich beim Anblick kreisender Möwen existenziellen Fragen ausgesetzt sieht. Während aber bei Meyer sich eine Szene des Ichverlusts am Meer entwickelt, wird bei Burkart das Moor zum Schauplatz einer quasi-religiösen Offenbarung. Der Gedanke, das Moor als Chiffre für das verworrene Leben zu betrachten, liegt in diesem Zusammenhang nahe. Zugleich zeigen die Gedichte von Burkart, dass das Moor dabei kein Ort der gefährlichen Ödnis ist, sondern vielmehr von den Entwicklungen der Moderne gefährdet ist.

Es kann an dieser Stelle nicht darum gehen, alle Gedichte Burkarts mit Sumpf- und Moorreferenzen en détail zu diskutieren.²⁵ Beispielhaft sei noch das Gedicht „Iris sibirica“ betrachtet, das sich genauer mit einer Moorpflanze beschäftigt. Das Gedicht wurde etwas abgelegen mit Bildern des Malers Max Löw in dem illustrierten Band *Ich such den blauen Mohn* publiziert (dass blauer Mohn ein Neophyt ist, wurde wohl damals weniger als Problem wahrgenommen).

Arkanum dem Auge, dem Landwirt
ein nicht zu verkraftendes Ärgernis,
schwebt sie im Frühsommerlicht
über unergiebigem Boden,
wo der Mensch sie schützt
vor dem Menschen. Hier,
am Kreuzweg beim Ried,
trennen sich die Geister,
in diesem Punkt wird man nie einig,
Es lebe, laut Realisten, der Mensch,
auch das Tier nicht vom Brot allein.

²⁵ Zum Beispiel noch „Hochmoor unter Wasser“. In: Erika Burkart, *Die Freiheit der Nacht* (Artemis 1981, 70); „Einschlafsequenzen“. In: Erika Burkart, *Schweigeminute. Gedichte* (Artemis 1988, 27) und „Im Nebel“. In: Erika Burkart, *Stille fernster Rückruf. Gedichte* (Ammann 1997, 63). Vgl. auch Erika Burkart, „Ballmoos“. In: Erika Burkart, *Geheimbrief. Gedichte* (Ammann 2009, 41).

Ihre Zahl ist die heilige Drei.
In jedes Blütenblatt ist sie gezeichnet
ein Flussland: Geäder, nachtblau,
wer's liest, geht in sich,
findet unter den Lidern
das komplementäre
Sonnengelb der Meditation.

Diese Sumpfwiese scheint
eine Luftspiegelung. Über sie
musst du wachen
wie die Wärter der Blauen Blume,
einst, am Strand von Orplid.

Verteidigt werden zur Zeit
die letzten Inseln.²⁶

Iris sibirica, die sibirische Schwertlilie, ist eine Pflanze der Feuchtgebiete bzw. der „Sumpfwiese“ (V. 19). Eingangs werden auch in diesem Gedicht das Auge – mit einer auffälligen Alliteration – und das Sehen thematisiert. Die Schwertlilie ist ein Geheimnis für das Auge, dessen Anschauung sich vom pragmatischen, anwendungsorientierten Blick eines Landwirts absetzt. Damit werden verschiedene mögliche Haltungen der Menschen zur Natur zum Thema. Das Habitat der Schwertlilie, der aus kapitalistischer Sicht unergiebige Sumpf, ist ein erhaltenswerter Raum, der gegenüber anderen Menschen geschützt werden muss („wo der Mensch sie schützt / vor dem Menschen“, V. 5–6). Immerhin scheint der ästhetische Genuss an der Blüte am Ende dieser Strophe sogar die Unterstützung des Realisten zu erhalten, der die Naturschönheit gegenüber der Ausdehnung von landwirtschaftlichen Nutzflächen begründet. Um das „Tier“ wird der Bibelspruch „Der Mensch lebt nicht vom Brot allein“ (Mt. 4,4) erweitert, indirekt könnte man hier auch eine Spitze gegen Brecht finden.

Die zweite Strophe setzt mit einer Anspielung auf die Trinität die religiösen Anleihen fort. Diese ist zugleich Teil einer relativ genauen, wenn auch metaphorischen Beschreibung der Blüte. Die Schwertlilie trägt bis zu drei Blüten, jeweils bestehend aus drei stehenden, dunk-

26 Vgl. Erika Burkart, Max Löw, *Ich suche den blauen Mohn. Pflanzengedichte von Erika Burkart. Blumenbilder von Max Löw* (GS-Verlag 1989, 62).

len Domblättern und drei hängenden Blättern, die bei dieser spezifischen Art etwas heller und geädert sind.

Die dritte und zweitletzte Strophe bringt erstmals eine direkte Anrede, die Aufforderung an ein Du, über diese Blume zu wachen (V. 21), in Analogie zur blauen poetischen Blume im Fantasieland Orplid. Geradezu kämpferisch geben sich die abschließenden zwei Zeilen, die von der Verteidigung der „letzten Inseln“ (V. 24–25) sprechen. Poesie und Schwertlilie sind ebenso schützenswert und gefährdet.

Die Rede von „letzten Inseln“ ist durchaus angemessen in Hinblick auf das Reußtal, in dem Erika Burkart Zeit ihres Lebens gelebt hat. Das Gedicht „Iris sibirica“ ist Erich Kessler (1928–2007) gewidmet, einem Vorkämpfer für den Schutz der Feuchtgebiete, insbesondere des Reußtals. Die Widmung ist Ende der 1980er Jahre, wenige Jahre nach der Rothenturm-Initiative, ein Ausdruck des zunehmenden Bewusstseins, dass die wenigen verbliebenen Moore eines besonderen Schutzes bedürfen. Im Vergleich zur verklärenden Nostalgie in pauschalen Genre-Bildern in Burkarts Lyrik in den 1950er Jahren wird ein kämpferischer Ton angeschlagen. Zudem ist eine fast impressionistische Beschreibung von Natureindrücken in den Vordergrund getreten, sodass die Naturbezüge konkreter geworden sind. Die Metaphorik erlaubt es dennoch, das Moor auch als eine existentielle Chiffre für das Dasein zu lesen. Mit Michel Collot kann man die „Gelegenheit“ von Lyrik auch als eine geographische Gelegenheit betrachten.²⁷ Das Haus Kapf, in dem Erika Burkart ihr Leben lang lebte, ist in Aristau (Kanton Aargau) auf einer Anhöhe am Reußtal gelegen. Dort stand das Haus in Nachbarschaft zu Mooren, wie Erika Burkart in dem oben zitierten „Bekenntnis zur Droste“ festgehalten hat.²⁸

Burkarts Moorlandschaften weisen demnach bei aller symbolischen Entfremdung auch ein biografisches Element auf, zumal die Bezüge auf die Moore häufig mit Jugenderinnerungen verknüpft

27 Vgl. Michel Collot, „A l’entour – an das Umher“, übersetzt von Rolf Fieguth. In: *Grundfragen der Lyrikologie 2. Begriffe, Methoden und Analysedimensionen*. Hrsg. von Claudia Hillebrandt et al., (de Gruyter 2021, 513–527).

28 Vgl. Burkart, „Bekenntnis zur Droste“, 31.

werden.²⁹ Im Gedicht „Memorandum“³⁰ geht die Erinnerung zurück in die Zeit, als Burkarts Eltern noch eine „Beiz“ (V. 1) im Haus geführt hatten.³¹ Der Helvetismus „Beiz“ ist stark markiert, da man dialektale Bodenständigkeit selten in ihrem Werk findet und in diesem Fall konkret ein niedriges Wirtshaus bezeichnet wird. Das Stichwort „Moor“ taucht in den letzten Verszeilen auf:

ein weissagender Wind sprach durch Ritzen
vom Moor, wo in Schichten
sich auftat die Zeit –
Kindergeschichten. Windheller Sog.
Wir leben von unsren Gesichten.³²

Die Verszeilen entwickeln eine nahezu archäologische Metapher: Das Moor repräsentiert Zeit in Schichten, die bis in die Kindheit zurückreichen. Eine solche symbolische Lesart lässt sich auch Burkarts späten Gedicht „Blaues Foto“ ansetzen, hier die ersten zwei Strophen:

Einst grün, dann Sepia, jetzt
trüb verwässert, erloschen,
Augen erinnernd, die einst
das Blaue holten vom Himmel.

Moorscholle.
Ein Torfgraben trennt sie
vom umgebrochenen Festland,
Windstille oder Heidesturm?³³

Aufgrund des Titels „Blaues Foto“ lässt sich die erste Strophe als Beschreibung einer verbleichenden Fotografie verstehen, deren Aussehen an den Blick eines alternden Auges erinnert. Wie das Foto

29 Vgl. auch den Rückblick in die Jugend in der letzten Strophe des Gedichts „Mein erster Schulweg“. In: Erika Burkart, *Ortlose Nähe. Gedichte* (Ammann 2005, 12–13).

30 Vgl. Erika Burkart, *Die Zärtlichkeit der Schatten. Gedichte* (Ammann 1991, 51–52).

31 Im ersten Band Burkart, *Vogel*, 21, bezieht sich das Gedicht „Moorschönke“ auf dieses Gebäude. Auch in Burkart, *Zärtlichkeit*, 49–53, sind die benachbarten Gedichte motivisch verbunden: Das nachfolgende Gedicht „Heidekraut“ ist der Mutter gewidmet: Das vorangegangene trägt den Titel „Mein Vater“.

32 Burkart, *Die Zärtlichkeit*, 52, V. 32–36.

33 Burkart, *Ortlose Nähe*, 52, V. 1–8).

scheint das Auge einem Prozess der Entfärbung ausgesetzt zu sein, der Grün oder Blau zu trübem Sepia-Braun bleicht. Diese farbliche Zu- schreibung lässt sich zugleich als Bindeglied zum Stichwort „Moorscholle“ in der zweiten Strophe lesen. Eine interessante Parallelstelle für diese Verbindung findet sich übrigens im früheren Gedicht „Die Farben der Kindheit“,³⁴ in dem der Zigarrenrauch des gewalttätigen Vaters „nebelgrau, erinnernd das Moor / unter den Schleieren von Erlkönigstöchter“ (V. 31f.) beschrieben wird. Vor diesem Hintergrund liegt eine Lesart des Moors als negative Landschaft der Ödnis nahe. Die Moorscholle steht aber zugleich im Gegensatz zum „um- gebrochenen Festland“ (V. 7), das vermutlich früher ebenfalls Moor war und durch ‚Umbrechen‘ in Kulturland verwandelt wurde. Der Torfgraben, der durch die Torfgewinnung zur Gewinnung von günstigem Heizmaterial entstanden sein dürfte, trennt es jetzt vom bewirtschafteten Land ab. Die Moorscholle ist demnach sowohl ein unheimlicher Ort als auch ein Residuum von ursprünglicher Natur, die sich der Verwertung widersetzt hat.

Die mehrfachen Ambivalenzen von Burkarts Mooren lassen sich nicht auflösen. Man findet das melancholische Moor, assoziiert mit teilweise traumatischer Kindheit, man findet die Moorlandschaft als letzten Rest von Naturschönheit gegen die pragmatische Moderne. Burkarts Moorlandschaften sind daher keine idyllischen Orte, zumindest nicht für Menschen und doch bergen sie wertvolle Erinnerungen. Gegebenenfalls bieten sie karge Szenerien für quasi-religiöse Offenbarung, gerade weil sie sich der Verfügbarmachung von Landschaft im Zeitalter der Moderne widersetzen.

Literaturverzeichnis

- Bernold, Josef Benedikt [Barde von Riva], „Der Molliser Linth-Kanal. Den 8. Mai 1811“. In: *Beylage zu Nro. 20. des Erzählers* 17. May 1811, Nr. 20 (1811), 85–88.
- Burkart, Erika, *Der dunkle Vogel. Gedichte*. St. Gallen: Tschudy 1953.
- Burkart, Erika, „Bekenntnis zur Droste“. In: *Jahrbuch der Droste-Gesellschaft. Westfälische Blätter für Dichtung und Geistesgeschichte* Jg. III (1959), 31–34.

³⁴ Burkart, *Zärtlichkeit*, 12–13.

- Burkart, Erika, *Transparenz der Scherben*. Zürich: Benziger 1973.
- Burkart, Erika, *Die Freiheit der Nacht*. Zürich: Artemis 1981.
- Burkart, Erika, *Schweigeminute. Gedichte*. Zürich: Artemis 1988.
- Burkart, Erika, *Die Zärtlichkeit der Schatten. Gedichte*. Zürich: Ammann 1991.
- Burkart, Erika, *Stille fernster Rückruf. Gedichte*. Zürich: Ammann 1997.
- Burkart, Erika, *Ortlose Nähe. Gedichte*. Zürich: Ammann 2005.
- Burkart, Erika, *Die Vikarin. Bericht und Sage*. Zürich: Ammann 2006.
- Burkart, Erika, *Geheimbrief. Gedichte*. Zürich: Ammann 2009.
- Burkart, Erika, *Das späte Erkennen der Zeichen. Gedichte*. Frankfurt a.M.: Weissbooks 2010.
- Burkart, Erika, „Nachtschicht“. In: *Nachtschicht / Schattenzone. Gedichte*. Hrsg. von Erika Burkart, Ernst Halter. Frankfurt a.M.: Weissbooks 2011, 21–101.
- Burkart, Erika, *Am Fenster, wo die Nacht einbricht. Aufzeichnungen. Herausgegeben von Ernst Halter*. Zürich: Limmat Verlag 2013.
- Burkart, Erika, *Schönheit und Schrecken (epub). Das lyrische Gesamtwerk. Herausgegeben und mit Vorworten versehen von Ernst Halter*. Zürich: Limmat Verlag 2022.
- Burkart, Erika; Löw, Max, *Ich suche den blauen Mohn. Pflanzengedichte von Erika Burkart. Blumenbilder von Max Löw*. Basel: GS-Verlag 1989.
- BUWAL (Hrsg.), *Moore und Moorschutz in der Schweiz*. Bern: BBL 2002.
- Collot, Michel, „A l’entour – an das Umher“. Übersetzt von Rolf Fieguth. In: *Grundfragen der Lyrikologie 2. Begriffe, Methoden und Analysedimensionen*. Hrsg. von Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek, Ralph Müller und Rüdiger Zymner. Berlin: de Gruyter 2021, 513–527.
- Egyptien, Jürgen, „Schweigesprache und Schneewehpoem. Zum lyrischen Werk von Erika Burkart und Sarah Kirsch“. In: *Deutsche Lyrik nach 1945*. Hrsg. von Dieter Breuer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, 321–353.
- Egyptien, Jürgen, „Erika Burkart“. In: *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturaumes*. Hrsg. von Wilhelm Kühlmann, Achim Aurnhammer, Jürgen Egyptien, Karina Kellermann, Helmut Kiesel, Steffen Martus, Reimund B. Sdzuj. Bd. 2, Berlin/New York: de Gruyter 2008, 308–310.
- Egyptien, Jürgen, „Erika Burkart“. In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (KLG)*. München: text + kritik 2010 [o. S.].
- Jäger-Trees, Corinna, „Erika Burkart“. In: *Historisches Lexikon der Schweiz (e-HLS)*. <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/028195/2010-07-22/> (Abrufdatum: 29.1.2025).

- Penke, Niels, „Arbeit an der *natura lapsa*. Das Moor als Ressource und Medium des Fortschritts im 18. Jahrhundert“. In: *Kulturpoetik des Moores. Ressource, Phobotop, Reservoir*. Hrsg. von Joana van de Löcht, Niels Penke. Berlin: De Gruyter 2023, 31–52.
- Rudin-Lange, Doris, *Erika Burkart. Leben und Werk*. Diss. Zürich: Juris Druck 1979.
- Schneider, R., *Gespräche über die Ueberschwemmungen im Seelande der westlichen Schweiz; über die Mittel zu Austrocknung und zum Anbau seiner Sümpfe und Mööser*. Bern: C. Fischer 1833.
- Sommer, Ursina (Hrsg.), *Im Gegenzauber. Spiritualität und Dichtung im Werk Erika Burkarts (1922–2010)*. Zürich: Theologischer Verlag 2022.
- Stuber, Martin; Bürgi, Matthias, *Vom „eroberten Land“ zum Renaturierungsprojekt. Geschichte der Feuchtgebiete in der Schweiz seit 1700*. Mit Beiträgen von Yannick Chittaro, François Claude, Stefan Eggenberg, Urs Gimmi, Yves Gonseth, Jodok Guntern, Verena Keller, Helen Küchler, Meinrad Küchler, Kathrin Langenegger, Jens Leifeld, Christin Loran, Christian Monnerat, Matthias Müller, Helder Santiago, Benedikt R. Schmidt, Chloé Wüst-Galley. Bern: Haupt 2018.
- Theissohn, Philipp, „Heilige Welt und hehres Sehnen‘. Erika Burkarts lyrische Anfänge im Licht ihrer George-Rezeption“. In: *Im Gegenzauber. Spiritualität und Dichtung im Werk Erika Burkarts (1922–2010)*. Hrsg. von Ursina Sommer. Zürich: Theologischer Verlag 2022, 116–140.
- Thut, Walter, „Moore“. In: *Historisches Lexikon der Schweiz (e-HLS)*, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/007851/2019-10-22/> (Abrufdatum: 5.9.2024).
- van de Löcht, Joana, „Das Moor als Phobotop und *locus horribilis*. Über das Unheimliche in der Moordichtung um 1850“. In: *Kulturpoetik des Moores. Ressource, Phobotop, Reservoir*. Hrsg. von Joana van de Löcht, Niels Penke. Berlin: De Gruyter 2023, 85–105.
- van de Löcht, Joana; Penke, Niels, „Zur Kulturpoetik des Moores. Eine Einleitung“. In: *Kulturpoetik des Moores. Ressource, Phobotop, Reservoir*. Hrsg. von Joana van de Löcht und Niels Penke. Berlin: de Gruyter 2023, 1–15.
- von Arburg, Hans-Georg, „Nation aus dem Sumpf. Pfahlbaugeschichten oder literarische Konstruktionen eines anderen ‚Mythos Schweiz‘“. In: *Schweiz schreiben. Zur Konstruktion und Dekonstruktion des Mythos Schweiz in der Gegenwartsliteratur*. Hrsg. von Jürgen Barkhoff und Valerie Heffernan. Berlin: de Gruyter 2010, 117–137.
- Zeller, Rosmarie, „Erika Burkart“. In: *Die deutsche Lyrik 1945–1975. Zwischen Botschaft und Spiel*. Hrsg. von Klaus Weissenberger. Düsseldorf: Bagel 1981, 141–152.

Henrieke Stahl

„Zurück zu meinen Mooren“.

Moor und Sümpfe im lyrischen Werk von Jelena Schwarz

Jelena Schwarz ist eine bedeutende Lyrikerin der Leningrader bzw. Petersburger Untergrunddichtung, die nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion internationale Anerkennung als eine der bekanntesten Meisterdichterinnen der neueren russischen Literatur erhielt.¹ Schwarz verwendet das Moor-Motiv wiederholt und schreibt ihm, ausgehend von einem lokalen Kolorit, symbolische Bedeutungen ein. Sie leistet eine eigenwillige, ekstatische Neudeutung des Moorbildes. Im Folgenden skizziere ich die Entwicklung des Moormotivs in der Lyrik von Jelena Schwarz.

1. Frühe Gedichte: Das Moor als Ort der Poesie und der Befreiung

In ihren frühen Gedichten legt Schwarz eine Verknüpfung zwischen Moormotiv und Dichtung an, welche für das Gesamtwerk der Autorin prägend wird. Zur poetologischen kommt eine politisch-zeithistorische Bedeutung hinzu. In „An meine Gedichte“ greift Schwarz bei der Charakterisierung des Moors zunächst auf klassische Topoi der Folklore und der russischen Lyrik, speziell des Symbolismus, zurück: Das Moor als Biotop wird durch Motive wie Finsternis bzw. düstere Farbgebung (Schwarz), Einsamkeit und Wildheit bzw. Wild- und Raubtiere, wie den Wolf, als Gegenort zu Zivilisation und Kultur beschrieben. Überlagert wird die Naturbeschreibung durch gleich mehrere metaphorische Ebenen: Zunächst wird durch die Mo-

1 Vgl. den Überblick zu Schwarz in Andrew Kahn (et al.: Mark Lipovetsky, Irina Reifman, Stephanie Sandler), *A History of Russian Literature* (Oxford University Press 2018, 593–596). Schwarz ist in das Kapitel zur russischen geistlichen Lyrik eingeordnet.

tive von Vollmond und Tod (im Russischen Feminina: *луна* und *смерть*) sowie durch die feste Wortverbindung für die *Taufpatin*, welche im Russischen das Lexem *Mutter* enthält (*крестная мать*) und deren Patenkinder das Moor mit Weiblichkeit verbunden. Mit dem Motiv der Taufe kommt eine spirituelle Dimension hinzu, die einen Gegensatz zwischen Christentum und folkloristisch-dämonologischer Mythologie (Hexen über dem Moor) aufspannt. Die dritte Dimension, die die beiden anderen metaphorischen Sinnschichten sowie das Moor als bildgebendes Biotop durchdringt, ist die poetologische: Es geht um die Dichtung des lyrischen Subjekts und um deren Bewahrung durch die Zeit hindurch:

Моим стихам

Ваша крёстная мать — Луна,
вы одни у меня на свете.
Как живётся вам без меня,
мои смертные дети?

Лишь волки, к земле припадая,
в глухой и чёрный, звериный час,
и ведьмы, над болотом летая,
быть может, вспомнят ненароком вас.

An meine Gedichte

Eure Taufpatin ist der Mond,
ihr meine Verse seid allein auf der Welt.
Wie lebt es sich für Euch ohne mich,
meine sterblichen Kinder?

Allein die Wölfe, die sich an den Erdboden schmiegen,
zu dumpfer und schwarzer Stunde der Wildtiere,
und die Hexen, über dem Moor fliegend,
werden sich vielleicht zufällig an Euch erinnern.²

Das Gedicht ist auf das Jahr 1964 datiert, in welchem die sogenannte Stagnationszeit (russ. „Застой“) unter Leonid Breschnew begann, welche neue Zensurmaßnahmen und Einschränkungen auch gegen Dichter bedeutete. So erregte 1964 der Fall Joseph Brodskys Aufmerksamkeit. Er war unter dem Paragrafen der Müßiggängerei aufgrund seiner „schädlichen und dekadenten Gedichte“ („ущербные и

2 Die Werkausgabe von Schwarz wird im Folgenden mit unter Angabe „S“, Band und Seite zitiert: Елена Шварц, *Сочинения в 5-ти томах* (Пушкинский фонд, 2002–2013), vgl. hier Елена Шварц, „Моим стихам“, S V, 239.

упаднические стихи“)³ verhaftet, gerichtlich verurteilt und aus Leningrad in ein Dorf im Gebiet von Archangelsk verbannt worden; wichtige Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens und der Literatur setzten sich für ihn ein, was zur Verkürzung der Frist der Verban-nung von fünf auf knapp anderthalb Jahren und zur Erlaubnis der vorzeitigen Rückkehr führte.⁴

Gedichte öffentlich vorzutragen oder unter der Hand und im Selbstverlag zu verbreiten, welche nicht der Parteilinie entsprachen oder gar kritisch waren, wurde nach dem Ende der Tauwetterperiode wieder gefährlich. Die „schwarze Stunde“ im wilden Moor kann daher als Bild der Zeitsituation verstanden werden. Die Autorin fragt sich, wie ihre Gedichte – metonymisch für die freie Dichtung – diese Zeit überdauern könnten, auch wenn ihre „Mutter“, das lyrische Subjekt als Dichterin, sie verlässt, also z.B. die Gedichte anonym verbreitet, oder wenn sie inhaftiert wird und vielleicht stirbt. Die Gedichte als Kinder erscheinen als besonders verletzlich – ohne Publikations-möglichkeiten können literarische Werke vollständig unbekannt blei-ben, für die Geschichte verloren gehen.

Die Retter der Gedichte sind mythologische Moorbewohner: die Taufpatin Mond, Wölfe und Hexen. Die Metaphorik wird hierdurch ambivalent: Das Moor ist zugleich Ort der Verlorenheit und des To-des der Dichtung, aber auch der Ort, wo ihre Rettung möglich ist. Die Retter sind Außenseiter der Zivilisation, welche die schwierigen Bedingungen des Moors zu nutzen wissen: die Wölfe, die sich vor den Jägern an den Boden geschmiegt verstecken, die Hexen, die sich durch ihren Flug über dem Moor einem Zugriff entziehen, sowie der Mond als Taufpatin. Die Taufpatin fällt als christliche Figur aus der atheistischen Sowjetzeit heraus und deutet den Grund für die Unzeit-gemäßheit der Gedichte an: ihre christlich-spirituelle Dimension, wie sie für die Lyrik von Schwarz durchweg prägend ist. Die Retter im Moor können als Personen verstanden werden, welche einen krimi-nellen bzw. dissidentischen Status haben, die Untergrundkultur pfle-gen und sie durch die Zeit der Diktatur hindurchtragen.

3 Ольга Эдельман, „Процесс Иосифа Бродского“. In: *Ноэль Мур* Nr. 1, (2007). 152–167, vgl. <https://magazines.gorky.media/library/olga-edelman-procress-iosifa-brodskogo>, (Abrufdatum: 10.3.2025)

4 Эдельман, „Процесс Иосифа Бродского“.

In dem Gedicht „Letzte Flut“ erscheint das Moor als Endzeitlandschaft nach der großen Flut, welche die Zivilisation fortgespült hat. Die Fluten kann auch Peter der Erste, auf dessen Reiterstandbild von Étienne-Maurice Falconet auf dem Petersburger Senatsplatz und dessen Bedeutung in Puschkins Verserzählung das Gedicht anspielt, nicht zurückhalten.

[...]

Невы не остановит боле
рука тяжёлая и конь.
Как приступ ярости или внезапной боли –
припадок волн.
Вода с залива, с Невы, с небес.
И камни бьют ключом.
*Здесь будет болото и лес,
и не было ничего.*
[...]

[...]

Die Newa wird nicht weiter anhalten
die schwere Hand und das Pferd.
Wie ein Anfall von Wut oder plötzlichem Schmerz –
ist der Andrang der Wellen.
Wasser aus der Bucht, von der Newa, vom Himmel.
Und die Steine sprudeln wie eine Quelle.
*Hier wird Moor sein und Wald,
und weiter nichts.*
[...]⁵

Das Moor steht für die Rückkehr zum Zustand vor dem Bau der Stadt Petersburg, welchen Puschkin im *Ehernen Reiter* durch die Verbindung von Moor, Wald und Ödnis bzw. Leere oder Nichts als Zustand vor Beginn der Schöpfung der Kultur durch Zar Peter beschrieben hatte. Jelena Schwarz überträgt durch diese Motive sublim die sowjetische Interpretation von Puschkins Poem auf ihr Gedicht: Es geht um eine Revolution, die sich im Zeitkontext von Schwarz gegen die Sowjetmacht richtet und die im Unterschied zum gescheiterten Dekabristenaufstand von 1825, auf den Puschkin anspielt, zu einer Totalvernichtung führt. Das Moor als Nichts wird, da es für die apokalyptische Vernichtung der falschen Welt steht, zugleich zum Ort der Befreiung und der Erlösung, an dem eine neue und andere Schöpfung möglich wird, als sie die bisherige Staatsmacht vollbracht hat.

Die Ambivalenz des Moormotivs mit der Verknüpfung von (Sint-) Flut und Revolution als Vernichtung und zugleich als Befreiung setzt sich im weiteren Werk von Schwarz fort.

5 Елена Шварц, „Последнее наводнение“, S V, 243 (Hervorhebung von H.S.).

2. Das Moor in den 1970-80er Jahren: poetische Prophetie und gnostisches Weltbild

In den 1970er- und 80er Jahren wird die mit dem Moor verbundene Thematik von Dichtung und angestrebter Befreiung vom totalitären Sowjetregime mit apokalyptischer Färbung weiterentwickelt und um eine neue Sinndimension erweitert, die eine Form gnostischer *conditio humana* vorstellt. Hinzu kommt die Einbindung des Themenkomplexes alttestamentlicher Propheten und ihrer Entsprechung der *poeta vates* in der russischen romantischen Dichtung. Die positiven Konnotationen des Moormotivs verstärken sich.

Auf das Jahr 1976 ist das Gedicht „Klage eines Streichholzes“ datiert, das an zweiter Stelle in dem Zyklus „Einfache Gedichte für mich und für Gott“ („Простые стихи для себя и для Бога“) steht. Das Lexem „adamantisch“ bezeichnet in der Gnosis den „himmlischen Adam“, den göttlichen Menschen als erste Person der Trinität und Ursprung von allem. Ferner ist *адамант* eine Bezeichnung für „Diamant“ („алмаз“), der in der russischen Orthodoxie für die „Festigkeit des Glaubens“, auch für „Heilige und Propheten“ oder Christus selbst steht.⁶ Das Motiv ruft also gnostische und christliche Konnotationen auf, welche auf den göttlichen Ursprung und zugleich die göttliche Verwandlung bzw. Erlösung des Menschen zielen.

Жалоба спички

Боже!
Ты бросил меня в темноту.
Я не знаю — зачем.
Адамантов костяк мой
На мыло пойдет,
И мой фосфорный дух
Угаснет в болоте.
Иногда Ты находишь меня,

Klage eines Streichholzes

O Gott!
Du hast mich in die Dunkelheit geworfen.
Ich weiß nicht, wozu.
Mein adamantisches Skelett
Wird zu Seife gemacht,
Und mein Phosphorgeist
Wird im Moor verlöschen.
Manchmal findest Du mich,

6 Михаил Ю. Оренбург, *Гностический миф: Реконструкция и интерпретация* (Книжный дом „ЛИБРОКОМ“ 2013, 37).

7 Татьяна Р. Руди, „О топосе адаманта в древнерусской книжности.“ In: *Труды Отдела древнерусской литературы*. LXIII („Наука“ 2014, 2–28: 4–5).

Как в дырявом кармане — спичку
И чиркаешь лбом, головой
О беленую стену собора,
И страшно тогда мостовой
От сполохов Твоего взора.

Wie in einer löchrigen Tasche ein Streichholz,
Und Du reibst es mit der Stirn, dem Kopf
An der weiß getünchten Kirchenmauer,
Und dann fürchtet sich die Pflasterstraße
Vor den Funken Deines Blicks.⁸

Im Gleichnis mit dem Streichholz begreift das lyrische Subjekt sich, einer klassischen gnostischen Vorstellung entsprechend, als göttlichen Funken, den Gott ins Dunkel der Inkarnation „geworfen“ hat und „manchmal“ wiedererweckt. Die erste Hälfte des Gedichts, welche die zu überwindende Situation des inkarnierten Menschen in sieben Versen entwickelt (sieben ist eine Zahl für die Zeit und den Menschen), dominieren Oppositionen (adamantisches Skelett – Seife; Geist – Moor, Anrede Gottes – das Ich: 5 Verse haben nur *zwei* metrische Betonungen) und eine gewisse Unordnung (ungleichlange Verszeilen, kein durchgehender Reim). Das Moor wird in diesen Versen zum Bild für Materie und Körperlichkeit, in welcher das Irrlicht den aus dem Göttlichen herausgefallenen Intellekt des Menschen repräsentiert. Der „Phosphorgeist“ entspricht der natürlichen Erklärung für die Entstehung von Irrlichtern aus Phosphorwasserstoff.⁹ In der Sinneswelt wird das Subjekt („ich, mein, mein“) als Akteur gezeigt.

In der zweiten Gedichthälfte mit sechs Versen wird der Phosphor mit dem Kopf des Streichholzes als Bild des verkörperten Menschengeistes ausgeführt, der sich entzündet, wenn Gott ihn an der weißen Kirchenmauer reibt. Das im Moor verlöschende Irrlicht, der Intellekt des Menschen, verwandelt sich in das Material göttlicher Erleuchtung. Die Horizontale des dunklen Moors weicht der vertikalen weißen Kirchenmauer, welche das kulturelle spirituelle Erbe repräsentiert. In der Auseinandersetzung mit diesem Erbe kann sich die Erleuchtung ereignen, aber als für das Subjekt unverfügbarer, von

8 Елена Шварц, „Жалоба спички“, S II, 85–86.

9 Vgl. Ulrike Schaksmeier, *Landschaft und ihre Schönheit als Gegenstand der Umweltbildung*. Inauguraldissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Mathematisch-Naturwissenschaftlichen Fakultät der Universität zu Köln (Porta Westfalica 2008, 229), vgl. <https://kups.ub.uni-koeln.de/2674/1/Arbeit.pdf>, (Abdrudatum:10.3.2025).

Gott gewährter Moment. Akteur ist jetzt Gott, das lyrische Subjekt sein Objekt („mich“). Die von Gott gezündete Erleuchtung repräsentiert eine neue, trinitarische Ordnung in der Welt: Das Thema wird in Sinneinheiten zu dreimal zwei Versen entfaltet. Die letzten vier Verse stehen im *Kreuzreim* – das Kreuz steht für den Tod in der materiellen Welt – und zeigen je ‚drei‘ Versfüße in *dreisilbigen* Versmaßen (Amphibrachys, Anapäst, zweimal Amphibrachys).

Stirn und Kopf werden zur Auslösung der Erleuchtung gestoßen, d.h. ihre normale Funktionsweise, das rationale Denken, wird gestört. Schwarz setzt ein anagrammatisches Wortspiel ein, indem sie das Moor („boloto“) mit dem verwandt klingenden Wort „bol“ („Schmerz“) assoziieren lässt (das Anreiben der Stirn an der Mauer dürfte Schmerz auslösen) und es in die „Stirn“ („lbom“) überführt. Der im Moor der Körperlichkeit verlöschende Intellekt steht in der Erleuchtung wieder auf und entfaltet seine wahre Natur als feuriger Geist.

Mit dem angedeuteten Schmerz des Subjekts korrespondiert die Furcht, welche die Pflastersteinstraße empfindet, wenn durch die Erleuchtung des Subjekts Gottes Blicke als Feuerfunken in der Welt wahrnehmbar werden. Das Lexem „сполохи“ ist ein Homonym, dessen eine Bedeutung eine starke Lichterscheinung bezeichnet, während die andere für Alarmgeläut steht. Unter dem Alarmgeläut können die Gedichte als Frucht der Erleuchtung verstanden werden. Das Lexem „мостовая“ / „mostovaja“ („Pflaster[straße]“) verweist zunächst auf das Motiv der Steine, welche das Moor überdecken und die dem Moor entgegengesetzte Zivilisation vertreten. Die Pflasterstraße könnte als Bild für die geschäftige Stadtgesellschaft, die ‚normalen‘ Menschen des Alltags, gedeutet werden. Es enthält als Wurzelmorphem das Wort „most“ („Brücke“), also die Verbindung zwischen den Ufern, hier der irdischen und der göttlichen Welt, welche für die nicht erleuchteten Menschen verlorengegangen ist: Sie erkennen die Verbindung zur Transzendenz und treten sie buchstäblich mit Füßen.

Das von Gott erleuchtete poetische Subjekt nimmt in diesem Gedicht die Rolle des Propheten ein, der, wie Jesaja, nach der göttlichen Berufung den Untergang des gottfernen Volks verkündigt und es verängstigt. Dieser Zusammenhang ruft nicht zufällig Puschkins Gedicht „Der Prophet“ („Пророк“, 1826) in Erinnerung, welches

Jesajas Berufung (Jes. 6, 1–13) auf den Dichter überträgt und diese im Kontext seiner Zeit auch politisch auflädt.¹⁰ Puschkins Dichter-Prophet ist nicht dem Zaren, sondern allein Gott verpflichtet und entzieht sich durch die göttliche Legitimation weltlicher Macht. Puschkins Gedicht kann als Ankündigung verstanden werden, sich nicht der Staatsmacht zu beugen und den freien Geist auch unter strengen Zensurbedingungen zu wahren. Schwarz deutet also auch mit diesem Gedicht auf sublime Weise einen inneren Widerstand gegen das Sowjetregime und ihre durch christliche und gnostische Spiritualität inspirierte geistige Freiheit an.

Das siebte Gedicht aus dem Zyklus „Weihnachtsblutgerede“¹¹ wertet das Moor erstmals deutlich positiv auf. Das sprechende Subjekt identifiziert in einer Parabel sein Blut mit purpurrotem Moorgewässer und interpretiert es als Träger der Liebe. Wie das Moor ein Meer (im Gedicht durch ein Lautspiel symbolisiert: „кровь“ => „багровое море“) in sich verbirgt und zugleich bewahrt, sind Blut bzw. Liebe („кровь“ => „любовь“) im Menschen verborgen. Der Traum als nicht realisierter Wille des Moors bzw. Bluts besteht darin, sich mit dem Frühlingsregen freizusetzen und als Purpurmeer zu ergießen, welches alle vereinzelten wassertragenden Bereiche in sich aufhebt.

Im Meer werden alle Vereinzelungen aufgelöst, die im Gedicht durch Moorhügel (sog. Bulten) bzw. „Gesichter“ repräsentiert werden. Dabei werden mehrere Bedeutungen des Wortes „лицо“ entfaltet: (1) „Gesicht“, das runde oder ovale Gesicht wird mit Eiern, deren Schalen zerplatzen, d.h. den rundlichen Bulten, sowie den Tongefäßeln als Bild der Wasseradern im Moor verknüpft, (2) „Oberfläche“ der Eierschale bzw. Torf- / Erdkruste und (3) die menschliche „Person“. In

-
- 10 Angelika Schmitt weist darauf hin, dass Puschkins Gedicht „Der Prophet“ für Schwarz eine wichtige Rolle spielt und analysiert seine Bedeutung für das Gedicht „Der Apostel“ („Апостол“ 1978, S 1, 91–92), vgl. Angelika Schmitt, „Ein Beitrag zur Poetik des Transitorischen. Metaphysische Perzeption und lyrische Faktur bei Elena Švarc und Gennadij Ajgi“. In: *Subjekt und Liminalität in der Gegenwartsliteratur*. Band 8.2: *Schwelzenzeit – Gattungstransitionen – Grenzefahrungen. Sergej Birjukov zum 70. Geburtstag*. Hrsg. von Matthias Fechner, Henrike Stahl (Peter Lang Verlag 2020, 465–495: 469–476).
- 11 Елена Шварц, „Рождественские кровотолки“, S II, 21; ein Neologismus, der das russ. Wort „krivotolko“ („Gerede“) mit dem nur um einen Vokal unterschiedenen Lexem für Blut „krov“, verknüpft.

einem Lautspiel wird „лицо“ lautlich in „разлиться“ und „слиться“ aufgelöst („litsó“ => „(s)slítsa“). Lautlich spiegeln die „Knochen“ („кости“) als körperinnere Verhärtung die Bulten als äußerliche Verhärtung des Moors („кочки“), die im Blutmeer als Sinnbild der Liebe und Einung aufzuheben sind. Dieses Bildgefüge steht für die Egoität des Menschen, der sich durch die Haut von der Welt abschließt und die Knochen als Stütze besitzt, d.h. die sich in den festen Bestandteilen des Körpers manifestiert und die für eine Verbindung mit dem Geistigen aufzuheben ist:

Вот она – только царапни,	Da ist es – kratz nur,
Кровь уже тут – как из-под кочки болото,	Das Blut ist sofort da – wie unter den Bulten das Moor,
По глиняным тонким сосудам	Über feine Tongefäße
Багровое море	Ist das purpurrote Meer
Разлито,	Ausgegossen,
Мечтает – хрупнут скорлупою все лица,	Es träumt – wie Eischale werden alle Gesichter zerplatzen,
И мы – ручейки и потоки –	Und wir – die Bächlein und Ströme –
Сможем разливом весенним разлиться	Werden uns als Frühlingserguss ergießen können
И слиться!	Und zusammenfließen!
В крови – любовь,	Im Blut – ist die Liebe,
А в кости – отрицанье любви.	Und im Knochen – die Verneinung der Liebe.
Когда я, наконец, себя как кровь пойму,	Wann werde ich mich endlich als Blut verstehen,
Сброшу белую тьму	Das weiße Dunkel abwerfen
И соленой пальмовой ветвью	Und mich als salziger Palmwedel
Наклонюсь ко Господу моему?	Zu meinem Herrn neigen?

Die letzten vier Verse ziehen eine mystische Schicht in das Gedicht ein. Zunächst rufen sie den Einzug Jesu in Jerusalem (Joh. 12: 12–13) auf, als das Volk ihn als König Israels mit Palmwedeln begrüßt. Analog möchte das lyrische Subjekt sich als Palmwedel zu dem Herrn neigen. Die Verbeugung bedeutet die Zurücknahme der eigenen Person zugunsten der Verehrung des Herrn. In einem Bildsprung wird die Verehrung des Herrn mit einer mystischen Vereinigung überlagert, indem das lyrische Subjekt seine Abgeschlossenheit von der Welt buchstäblich mit Haut und Knochen, seiner Körperlichkeit, ablegen und sich im Blutmeer der Liebe auflösen will.

Die Verse rufen noch eine weitere Bibelstelle in Erinnerung. Im siebten Kapitel der Offenbarung des Johannes tritt in den Versen 9–14 eine große Menge von Menschen in weißen Gewändern mit Palmwedeln in den Händen auf, „die aus der großen Bedrägnis kommen; sie haben ihre Gewänder gewaschen und im Blut des Lammes weiß gemacht“ (so die Einheitsübersetzung). Diese Menschen stehen für christliche Märtyrer, ihre weißen Gewänder und Palmwedel symbolisieren ihre Reinheit und die Überwindung des Todes.

Das Attribut des Palmwedels im Gedicht *salzig* erinnert nicht nur an die Motive Blut und Meer, sondern auch an Tränen bzw. Schmerz. In diesem Kontext erhält das Blutmeer, wie in dem oben bereits besprochenen Gedicht „Die letzte Flut“, eine apokalyptische und zugleich eine politische Dimension. Die Stagnationszeit dauerte auch 1980 weiter an: Es ist das Jahr, in welchem Andrej Sacharow inhaftiert und in die Stadt Gorki verbannt wurde,¹² nachdem die 1970er Jahre Unterdrückung und Exodus zahlreicher Dissidenten, darunter namhafte Untergrunddichter wie der bereits erwähnte Joseph Brodsky, gesehen hatten. Das Moor wird in diesem Gedicht als Ort der Bewahrung geistiger Freiheit dargestellt, der die Hoffnung auf einen Frühling mit einer Transformation und einer Befreiung im geistigen wie auch im politischen Sinn hegen lässt.

Ein Jahr später wird in dem Gedicht „Erinnerung an einen Psalm“¹³ ebenfalls eine große Flut herbeigesehnt, jetzt nicht aus Blut, sondern aus Tränen, welche die vertrockneten Moore der Leningrader Region, ein Bild für die Gegenwart der Sowjetunion, in ein Meer verwandeln und die als Hure Babel dargestellte Macht, die zugleich die *conditio humana* im Allgemeinen und die Sowjetmacht im Speziellen repräsentiert, vernichten sollen. In diesem Klagelied überlagern sich poetische, prophetische, mystische und politische Sinnschichten:

12 Ирина Л. Галинская, „Андрей Сахаров – совесть мира“. In: *Вестник культурологии* 4 (2014), 71, <https://cyberleninka.ru/article/n/andrey-saharov-sovest-mira> (Abrufdatum: 10.3.2025).

13 Елена Шварц, „Память о псалме“, S I, 118.

Память о псалме

O. Седаковой

Вот сижу я при реках своих Вавилонских,
Вот я плачу (ли плачу?) над Черною Невкой

Низко арфу повесив на иву, обнявши
С жизнью - вёрткой пиявкой,
ухабистой девкой.

Вот стою над обрывом, над свиааемой в клуб
темнотой.

Это чистым все слышно, это чистым все видно
И пути их прямы - кресты,
Я ж по кругу вращаюсь в рулетке безвидной
По бельму слепоты.

Возвели меня на гору, Бог мой простой!
Ты послал меня вниз, как солдата на битву,

Я же сжился с вдовицей на долгий постой -

С красноглазой, не знавшей отрады молитвы,

С жизнью слепенькой сжился душой холостой,

Возвели меня на гору, Бог мой простой!

Пронеси меня вкось над долиною
Ингерманландской,
Покажи мне равнины болотистый прах,
Где осока, где бесы в своем окаянстве

Держат слезные токи в подземных ключах

И замкнули там наглухо. Надо бы, надо бы
Зарыдать, утопить бы слепую старуху
в слезах

И по Финскому морю печали и жалобы
В тихо тонущих плыть кораблях.

Erinnerung an einen Psalm

Für O. Sedakova

Da sitze ich an meinen babylonischen Flüssen,
Da weine ich (wein ich doch?) an der Schwarzen
Newka

Niedrig die Harfe in die Weide gehängt, in
den Armen
Das Leben – die wendige Zecke,¹⁴ die kaputte Hure.

Da stehe ich am Abhang, über zum Knäul
gewickelter Dunkelheit.

Das können die reinen alles hören und sehen
Und ihre Wege sind gerade – Kreuze/Kretins,
Ich aber drehe mich im Kreis im Roulette unsichtbar
Am Dorn der Blindheit.

Führ mich auf den Berg, mein einfacher Gott!
Du hast mich hinuntergeschickt, wie einen
Soldaten in die Schlacht,

Ich aber habe mich bei der Witwe zum
Langzeitquartier eingelebt –

Mit der rotäugigen, die die Freude des
Gebets nicht kennt,
Mit dem blinden Leben hat sich die
Junggesellenseele eingelebt,

Führ mich auf den Berg, mein einfacher Gott!

Trag mich quer über das Ingermanlandstal,
Zeig mir der Ebene Moorstaub,
Wo das Ried, wo Dämonen in ihrer Verderbtheit
Zurückhalten die Tränenströme in unter-
irdischen Quellen

Und sie dort fest verschlossen. Man müsste,
man müsste

Heulen, die blinde Alte überfluten in Tränen
Und über das Finnische Meer der Trauer
und der Klage

In still sinkenden Schiffen fahren.

14 Wörtlich: Blutegel.

Das Gedicht knüpft an einen der wirkmächtigsten Psalmen an – in der Einheitsübersetzung Nummer 137, nach der orthodoxen Zählung (sowie der Septuaginta und der Vulgata) Nummer 136, der mit dem Vers „An den Strömen von Babel“ beginnt. Der Psalm wird in der orthodoxen Tradition dem Propheten Jeremia zugeschrieben, der ihn an David gerichtet haben soll.¹⁵ Hier richtet die Autorin das Gedicht an ihre Dichterkollegin Olga Sedakowa.

Der Psalm behandelt die Trauer und die Sehnsucht der im babylonischen Exil gefangenen Juden nach Jerusalem. Sie sollen ihre „Peiniger“ unter Verwendung ihrer Lieder auf das verlorene Zion bejubeln. Die Juden verweigern sich dieser Erniedrigung, rufen ihren Gott um Hilfe an und drohen der „Tochter Babel“ mit Vernichtung. Analog zu diesen drei Schritten ist das Gedicht von Schwarz mit seinen drei Strophen aufgebaut.

Paul Celan („Todesfuge“) und in der Sowjetunion der jüdische Untergrunddichter Genrich Sapir („Psalm 136“) hatten die babylonische Gefangenschaft auf die Shoah und Nazideutschland bezogen. Jelena Schwarz greift den Psalm auf, um das Leben in der Sowjetunion zu charakterisieren.

Zu Beginn des Gedichts wird die Leningrader Fluss- und Sumpflandschaft mit den babylonischen Strömen und das lyrische Subjekt mit den in Babylon gefangenen exilierten Juden gleichgesetzt. Das lyrische Subjekt trauert an dem Schwarzen Flüsschen („Черная речка“, ein Zufluss der Newa). Das Epitheton „schwarz“ entspricht dem Namen der Dichterin, die selbst mütterlicherseits jüdischer Herkunft ist.¹⁶ Das lyrische Subjekt kennzeichnet sich als Sänger, der, wie die Juden im Psalm, sein Loblied verweigert, indem es die Harfe in die Weide, den traditionellen Baum für Tod und Trauer, gehängt hat. Die Lokalität des Schwarzen Flüsschens ruft den frühen Tod dreier

15 Разумовский, Григорий, Прот, *Объяснение священной книги псалмов* (Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет 2002), <https://azbyka.ru/otechnik/Grigorij-Razumovskij/objasnenie-svjashchennoj-knigi-psalmov/136#source>, (Abrufdatum: 10.3.2025).

16 Валерий Шубинский, „Вне главного. Из литературных воспоминаний: Елена Шварц“. <https://gorky.media/context/vne-glavnogo/> (Abrufdatum: 10.3.2025).

namhafter russischer Dichter in Erinnerung, die sich hier duellierten: Puschkin erhielt hier seinen tödlichen Schuss,¹⁷ drei Jahre später duellierte sich hier Lermontow,¹⁸ um ein Jahr später in einem anderen Duell zu versterben, und 1909 Nikolaj Gumiljow,¹⁹ der 1921 von den Bolschewiken als Konterrevolutionär erschossen wurde. Alle drei Dichter standen in Spannung zur Staatsmacht, die ihre Dichtung zensierte, ihre Widerständigkeit disziplinierte und durch Verbannung bzw. Tod bestrafte. Die Gegenwart des lyrischen Subjekts wird entsprechend als ein schlechtes Leben und zugleich als eine Gesellschaftsform charakterisiert, in der Mensch und Dichter gefangen bzw. unterdrückt sind.

Das Subjekt fragt sich, ob es tatsächlich über diesen Zustand seiner Zeit weint; auch ist seine Harfe „niedrig“ aufgehängt, das könnte meinen: in Griffweite, also in geringer Distanz zum Auftrag der abgelehnten Unterdrückermacht. Es hat sich, wie die zweite Strophe beklagt, auf dieses Leben bzw. diesen Staat in Gestalt der Hure Babel eingelassen, auch wenn es selbst aus der Ordnung der Gesellschaft herausfällt. Das Wort „Kreuze“, das der „reinen“ Gesellschaft zugeordnet wird, die im Unterschied zum blinden Subjekt, das mit Zufall, Knäul und Kreisbewegungen assoziiert wird, alles sieht und hört und deren Wege gerade sind, ist mehrdeutig. Neben „Kreuz“, das der Außenseiter im Sinne von Leid an der Gesellschaft zu tragen hat, kann es eine abfällige Bezeichnung für Menschen („Kretins“) bedeuten und wenn es als Eigenname „Кресты“ gelesen wird, das Isolationsgefängnis in Leningrad mit seinen beiden kreuzförmigen Bauten in Erinnerung rufen.

-
- 17 Михаил Давидов, „Дуэль и смерть А.С. Пушкина глазами современного хирурга“. In: Урал (2006), 1, <https://magazines.gorky.media/ural/2006/1/duel-i-smert-a-s-pushkina-glazami-sovremennoogo-hirurga.html>, (Abrufdatum: 11.03.2025).
- 18 Эмма Герштейн, „Дуэль Лермонтова с Барантом“. In: М. Ю. Лермонтов (Издво АН СССР 1948. Кн. II. С. 389-432: Лит. наследство; Т. 45/46), <https://feb-web.ru/feb/litnas/texts/145/145-389-.html>, (Abrufdatum:11.3.2025).
- 19 Елена Климова, „Поэтический поединок. Еще раз о Н.С. Гумилёве и М.А. Волошине“. In: Русский язык и литература в учебных заведениях 6 (2009), 38–43, <https://gumilev.ru/about/264>, (Abrufdatum:11.3.2025).

Das Subjekt sieht sich als Kugel im Roulette dem Zufall ausgesetzt, der ein ungutes Schicksal bevorstehen könnte, wie die Bilder des dunklen Knäuls am Abgrund und des Roulettes als durch ein Leukom (der Stab in der Mitte des Roulettes) erblindetes Auge (das runde Roulette mit der Kugel als Pupille, die das Ich verkörpert) andeuten. Das lyrische Subjekt wünscht von Gott, aus diesem Zustand, also aus dem Exil in der sinnlichen Welt, aus spiritueller Blindheit sowie auch aus der politischen Lage seiner Zeit, erlöst und auf den Berg, den Ort der Offenbarung, geführt zu werden und schließlich über das Land fliegen und es von oben betrachten zu dürfen. Der Flug über die Erde mit einem Blick, der ihre tieferen verborgenen Wahrheiten aufdeckt, ist seit der Romantik mit Gedichten von Puschkin, Lermontow oder Glinka und Tjutschew eine Metapher für die Dichtung.

In der dritten Strophe gibt das Subjekt aus der Flugperspektive eine Analyse der Welt unter ihm. Die Welt, also die Sowjetgesellschaft, wird mit einem ausgetrockneten Moor gleichgesetzt, in welchem Dämonen die Wasser – damit auch die Tränen der betroffenen Menschen – zurückhalten. Entsprechend konnte eingangs im Gedicht auch das Subjekt nicht wirklich weinen. Die Tränen stehen für die rückhaltlose Erkenntnis über den desolaten Zustand und den entschiedenen Willen, sich nicht mehr damit abzufinden. Das lyrische Subjekt wünscht sich eine Sintflut an Tränen, welche die Babel – das falsche Leben bzw. die Sowjetgesellschaft – fortspült und das Moor wieder in ein Meer, das in der Genesis den Ausgangsort der Schöpfung darstellt, verwandelt. Das Gedicht selbst stellt als Klagelied ein solches Tränenwasser dar, welches die Sowjetgesellschaft mit ihrer Forderung nach staatsstützender Literatur unter der Doktrin des Sozialrealismus unterwäscht und damit performativ zu ihrer Destruktion beiträgt. Die Dichtung tritt im Bild der Schiffe eine neue Reise auf dem Tränenmeer der neuen Schöpfung an, denen aber, so das Gedicht, ihrerseits der Untergang bevorsteht.

Wie in den bereits besprochenen Gedichten wird auch hier das Moor als Ort zugleich der Unfreiheit und möglicher Befreiung um den Preis einer gewaltigen Vernichtung gezeigt, wie sie der Prophet Jeremias vorausgesagt hat: „Dieses ganze Land wird zum Trümmer-

feld und zu einem Bild des Entsetzens und diese Völker werden dem König von Babel siebzig Jahre lang dienen.“ (Jer 25, 11, Einheitsübersetzung). Die Transformation des Moors ereignet sich durch die geistige Befreiung des Subjekts, die es performativ durch seine Gedichte vollzieht.

3. Von der Perestrojka bis zur Jahrtausendwende: Das Moor als Ort der Verwandlung

Mit Perestrojka verändert sich die Semiotik des Moors in der Lyrik von Schwarz. Die Motive der Sintflut und des Prophetischen verschwinden zusammen mit der politischen Sinnsschicht aus ihren Moor-Gedichten. Die vertikale Achse zwischen Moor und Kosmos dagegen verstärkt sich. Dem Moor werden neben der weiterhin präsenten poetologischen jetzt vorzugsweise mystische Bedeutungen eingeschrieben.

Das zweite Gedicht aus dem Zyklus „Mond ohne Kopf“²⁰ greift zunächst den klassischen Topos des Gegensatzes von Steinstadt und Moor auf. Im Schlussteil des Gedichts drückt eine der am Ufer der Newa in Leningrad stehenden steinernen Sphingen, ein klassisches Symbol für die Schicksalsmacht, die Stein-Stadt, also Leningrad, auf das Moor. Bei seinem Absturz vom kosmischen Flug mit dem Mond stürzt das lyrische Subjekt in die Hölle, die als tiefgelegener Ort mit dem Moor unter der Stein-Stadt in Analogie gesetzt ist. Dieser Absturz in die Hölle wird jedoch nicht, wie die Tradition es für die Charakterisierung des Moors als diabolischer Gegenort zur Zivilisation verlangen würde, negativ besetzt. Hier ist das Höllenmoor ein Ort der Befreiung: Die Seele fliegt in Gestalt eines „hochmütigen Reihers“ „zur Seite“, welcher aus Metamorphosen des Monds zu einem Tropfen hervorgeht:

20 Елена Шварц, „Луна без головы“, S II, 148.

А камень-град вокруг
Сфинкс очертил хвостом
И придавил к болотам
Тяжелым животом.
И мы с тобою вдаль –
В космический парад,
Окликнет кто-то: Луно!
И падаем мы в ад.
Из головы моей
Она скользнула каплей,
И в сторону душа
Летит надменной цаплей.

Und rundum umriss
Die Sphinx die Stein-Stadt mit dem Schwanz
Und drückte sie auf die Moore
Mit ihrem schweren Bauch.
Und wir beide ab in die Ferne –
Zur kosmischen Parade,
Jemand wird rufen: Mond!
Und wir stürzen ab in die Hölle.
Aus meinem Kopf rutschte
Er als Tropfen heraus,
Und zur Seite fliegt
Die Seele, der hochmütige Reiher.

Das Wasser im Moor steht in den Gedichten von Schwarz für Leben, Erneuerung und Schaffenskraft. Das diabolische Moor setzt also im Bild des zum Tropfen gewordenen Mondes die Imaginationskraft und die Dichtung im Bild des Reihers frei (diese Lexeme sind im Russischen Feminina: „луна“ – „капля“ – „душа“ – „цапля“ („Mond“ – „Tropfen“ – „Seele“ – „Reiher“). Allerdings ist der Reiher als Symbol für poetische Kreativität aus christlicher Sicht mit einem Makel versehen: dem Hochmut, welcher die Egoität betont. Auch fliegt der Reiher nicht in die Höhe, sondern „zur Seite“ bzw. „beiseite“, also in die Horizontale mit den semantischen Konnotationen der Innerweltlichkeit und der Belanglosigkeit. Der Reiher bzw. die Dichtung sind – in Weiterführung lyrischer Tradition – als Ausdruck der Seele charakterisiert.

In diesem Gedicht verbleibt von der apokalyptischen Sintflut, die das Moor zu einem Meer machen soll, nur noch ein Tropfen und der Flug der Dichtung wird von der Vertikalen in die Horizontale und in den Zwischenraum zwischen Himmel und Erde verlagert, der durch Metamorphosen gekennzeichnet ist. Die beiden Aspekte der Metamorphose und der Herausbildung eines Zwischenraums werden in den Moor-Gedichten der folgenden Jahre weiter entfaltet. Das Moor als alchemistischer Ort der Transformation zum Stein der Weisen²¹

21 Zum Zusammenhang von Alchemie und Dichtung bei Schwarz, vgl. Angelika Schmitt, „Inspiration in der Poetik von Elena Švarc. Besondere Merkmale des Spätwerks.“ In: *Lyrik und Existenz in der Gegenwart*. Hrsg. von Angelika Schmitt, Henrike Stahl (Peter Lang Verlag 2023, 107–140). Schmitt schreibt

thematisiert eine Strophe im Langgedicht von 1988 „Freie Ode. An den philosophischen Stein von Petersburg“,²² wo der Stein der Weisen, in der christlichen Mystik Symbol der Auferstehung Christi und des Ewigen Lebens, in den Petersburger Sümpfen und konkret in der Leiche des ermordeten und in der Newa gefundenen, geschundenen Leichnams Grigorij Rasputins liegt.

Das Gedicht von 1992 „Nach der Sonne halte den Weg...“ ist in einer Moorlandschaft angesiedelt, in welcher das lyrische Subjekt seinen Weg sucht. Das Moor erscheint als eine Art Zwischenreich und Ort des Übergangs, an welchem es dem Subjekt gelingt, selbst einen Schritt zur Begegnung mit der Transzendenz zu tun. Die Transzendenz überwältigt das Subjekt nicht, sondern es kann das göttliche Angebot selbstständig annehmen.

По солнцу путь держи, по солнцу,
Хотя оно уже склонилось
К болотцу низкому — в оконцах,
Покрытых пленкой. Провалилось.

Легко пойдем и по луне,
Во тьме играющим звездам
На барабане, когда оне
Идут под землю навстречу нам.

В час между солнцем и луной,
Между звездой и звездным хором,
Когда еще не пели птицы,
Но в ожиданье дирижера,
Тогда вступаю на дорогу,
Где нет ни севера, ни юга,
Она ведет в сelenъя Бога,
И ангелы бредут оттуда.
Она как радуга висит

Der Sonne nach halte den Weg, der Sonne nach,
Auch wenn sie sich schon geneigt hat
Zum Niedrigmoorchen – ist in den Sumpfenstern,
Filmbedeckt. Versunken.

Und schon werden wir leicht nach dem Mond gehen,
Den in der Finsternis auf der Trommel
Spielenden Sternen, wenn sie
Unter die Erde uns entgegen gehen.

Zur Stunde zwischen Sonne und Mond,
Zwischen Stern und Sternenchor,
Wenn die Vögel noch nicht singen,
Aber in der Erwartung des Dirigenten sind,
Dann schreite ich auf den Weg,
Wo es weder Norden, noch Süden gibt,
Er führt in Gottes Siedelungen,
Und die Engel kommen von dort.
Er hängt wie ein Regenbogen

(108): „Švarc versteht den Akt des Dichtens als die Herstellung des lapis philosophorum, des philosophischen Steins der Weisen, wobei die Substanz, mit der sie arbeitet, die Laute der menschlichen Sprache sind“. Vgl. auch Emilia Tkat-schenko, „Eine Offenbarung im Verborgenen. Elena Švarc‘ ,При черной свече‘ (Bei einer schwarzen Kerze)“. In: *Lyrik und Existenz in der Gegenwart*, 93–105: 103–104.

22 Елена Шварц, „Вольная ода философскому камню Петербурга“, S 1, 248 (Her-vorhebung von H.S.).

Через телесный злой овраг,
И в этот предрассветный миг
Я успеваю сделать шаг.

Über die böse Körperschlucht,
Und in diesem Moment vor Tageslicht
Schaffe ich es einen Schritt zu tun.

Zunächst werden Tag und Nacht als Gegensatz eingeführt, wobei das Niedermoor als klein (Deminutivform *богомъо*) und seine Moortümpel als mit öligem Film bedeckt charakterisiert werden. Die russische Bezeichnung für die Moortümpel „оконцы“ bedeutet auch „kleine Fenster“. Die Undurchsichtigkeit der Moorfenster kann als ein Bild für die fehlende Beziehung zur Transzendenz und die Verschlossenheit des Bewusstseins in der Körperlichkeit gelesen werden. Die metaphorische Bedeutung des Moors für die Verhaftung im Körper wird am Ende des Gedichts mit dem Ausdruck „Körperschlucht“ explizit gemacht. Über diese Schlucht spannt sich nun aber anstelle des eingangs erwähnten ölichen Films, der buntschillernd vorzustellen ist, der siebenfarbige Regenbogen als Brücke zur Transzendenz. Über diese Brücke kommen dem Subjekt Engel entgegen, und es selbst kann im „Augenblick“ einen ersten „Schritt“ tun – zu verstehen wohl auf die Brücke, d.h. zur Transzendenz hin. Dieser Augenblick ist der Übergang von Nacht zu Tag bzw. vom menschlichen zum göttlichen Bewusstsein, der weder erinnert noch vorgestellt, sondern nur in reiner Gegenwärtigkeit erlebt werden kann. Möglich macht ihn die „Erwartung“ des Erscheinens des „Dirigenten“, des Sonnenaufgangs bzw. des Göttlichen, welche dem „Zwischen“-Zustand der Natur auf der Seite des Subjekts entspricht.

Das Moor erscheint in diesem Gedicht als Ort der Zeitlichkeit, des Kreislaufs von Tag und Nacht, Vergangenheit und Zukunft, der aber in den Zeiten des Dazwischen die reine Gegenwärtigkeit als Brücke zur Transzendenz enthält. Mit der Anspielung auf Lermontovs berühmtes Gedicht „Ich trete allein auf den Weg hinaus“ („Выхожу один я на дорогу“), das wenige Wochen – datiert auf Mai-Anfang Juli²³ – vor seinem Duelltod am 13. Juli 1841 entstand und wie eine Vorahnung des nahenden Todes gelesen werden kann, wird

23 Ирина Б. Роднянская, „Выхожу один я на дорогу“. In: *Лермонтовская энциклопедия* (Науч.-ред. совет изд-ва „Сов. Энцикл“, Сов. Энцикл. 1981, 95–96: 96). <http://feb-web.ru/feb/lermenc/lre-abc/lre/lre-095c.htm?cmd=p&istext=1>, (Abrufdatum: 11.3.2025).

dieser mystische Moment auch als Vorwegnahme des Sterbens dargestellt. Das Moor ist also zugleich Ort der Zeitlichkeit, der Körperllichkeit, der Vergänglichkeit, des Todes und Ort der mystischen Transzendierung zum Göttlichen.

In einem Gedicht von 1996, in dem anstelle des Lexems „boloto“ das Wort „top“ („Sumpf“) verwendet wird, ist das Moor als Ort beschrieben, in dessen Untergründen sich Bodenschätze wie das Urgestein Anthrazit und Erz sowie strömende Wasser befinden. Sie erscheinen als Grundkräfte der Welt.²⁴ Im Unterschied zu dem traditionellen Topos des Gegensatzes von Moor und Stein-Stadt wird in diesem Gedicht durch den Vergleich mit den Moorblumen die Stadt nicht mehr als Gegenpol, sondern vielmehr als Produkt des Moors beschrieben. Auch in einem Gedicht von 2001, „Hinrichtung in einer Hintergasse“,²⁵ wird Schwarz Städte als vom Wasser im Moor hervorgebracht darstellen.

In dem Gedicht „Städte in den Sümpfen“²⁶ konnotieren die Motive von Schimmern, das an Irrlichter im Moor erinnert, sowie von Dunkelheit, schwankenden Stegen und Gestank nach Wildtier die Städte mit Moormerkmalen, die als bedrohlich und lebensfeindlich gelten. Die Dichotomie und Abgrenzung zwischen Kultur und Natur werden dabei unterwandert – ein Verfahren, das an Donna Haraways Konzept *natureculture* und seine Entsprechungen in Darstellungsformen der *ecopoetry* erinnert.²⁷

Die Merkmale, welche die Stadt als der Natur entgegengesetzte Zivilisation beschreiben, wie Straßen, Mühlen, Straßenlaternen und Straßenbahnen, werden ebenfalls als lebensbedrohlich gewertet. Ihre Bewohner leben in Dunkelheit und tasten sich durch die Stadt und von Haus zu Haus, ohne klar zu sehen oder von dem Untergrund der

24 Vgl. Елена Шварц, S I, 369.

25 Елена Шварц, „Казнь в закоулке“, S I, 441.

26 Елена Шварц, „Города на топях“, S I, 369.

27 Vgl. u.a. Axel Goodbody, „German Ecopoetry: From ‚Naturlyrik‘ (Nature Poetry) and ‚Okolyrik‘ (Environmental Poetry) to Poetry in the Anthropocene“. In: *Ecological Thought in German Literature and Culture*. Edited by Gabriele Dürbeck, Urte Stobbe, Hubert Zapf, Evi Zemanek (Lexington Books 2017, 263–279: 273).

Stadt zu wissen. Die Stadt wird als Teil ihres Körpers dargestellt; so ist die Gasse „ein geschwollenes Gelenk“. Das Moor als Bild für Körperlichkeit und Krankheit hat mithilfe der Stadt die Menschen in sich eingeschlossen. Das Gedicht entfaltet mit der Moorstadt ein Sinnbild für den Zustand einer Menschheit, die auf Materialität und Körperlichkeit reduziert ist. Die Menschen merken dies nicht und leben vielmehr in einem Bewusstsein der Täuschung, welches diese „nasse Hölle“, die sie physisch real erfahren und mit Augen sehen, sie dennoch für ein „feuchtes Paradies“ halten lässt.

Das Gedicht ruft mit dieser Darstellung von Stadt und Menschen als Moorprodukte Schopenhauers Konzept eines Weltwillens in Erinnerung, der die Welt der Vorstellung als Täuschung aus sich hervortreibt; sie ist „Objektivation des Willens“ (Band I, § 18). Der Ausstieg aus dem Leiden verläuft bei Schopenhauer durch die Aufhebung des *principium individuationis*, welches die Vorstellung erzeugt, und den Eingang ins Nirvana des Weltwillens. Jelena Schwarz zeigt in diesem Gedicht keinen Lösungsweg auf. Stattdessen schreibt sie ein Jahr später, 1997, ein Gedicht,²⁸ welches nun umgekehrt das Moor als Gegenmittel zur Bedrohung des Verlusts des Eigenseins in mystischer Ekstase herbeisehnt. Das lyrische Subjekt beschreibt eine Situation in einem südlichen Land, die in die Erfahrung einer mystischen Ekstase übergeht. Die traditionelle mystische Metaphorik eines Abgrunds und eines Übermaßes an Licht mit dem Spüren der Anwesenheit des „Herrn“ wird in der zweiten Strophe ungewöhnlich verwandelt. Die Ekstase wird nicht als Befreiung, wie es in der mystischen Tradition üblich ist, sondern umgekehrt als Einkerkerung, gewöhnlich Bild für den zu verlassenden Körper, dargestellt, aus welcher das Subjekt zu entfliehen wünscht, aber fürchtet, dies bis zum Jüngsten Tag nicht mehr tun zu können, d.h. zu sterben. Der Tod ist Bild für den Verlust des Ichs, der Persönlichkeit. Als Rettung wird die Heimkehr „nach Hause“, also in den Körper, benannt, wofür als Bild die nördliche, wohl Petersburg zuzuordnende Schnee- und Moorlandschaft steht.

28 Елена Шварц, „Я кофе пью с кальяном вперемежку“ („Ich trinke Kaffee mit Wasserpfeife im Wechsel“), S I, 361.

Die Moore sind der Ort, wo das Subjekt seinen „Geist“ bzw. seinen Intellekt und „Leben“ aus der als göttlich-geistige Sphäre vorgestellten Lichtfülle herauslösen und sich selbst zueigen machen kann. Dabei allerdings wird es sich selbst fremd – es tritt aus der mystischen Einheitserfahrung, die sein Ich verlöschen lässt, in die Reflexion und damit auch in die Entfremdung von Welt und Selbst ein. Die kalten und dunklen Moore stehen für Auftrennung und Differenzierung durch Materialität, während Wärme und Licht des südlichen Landes Auflösung und Vergeistigung verbildlichen. In den späten Gedichten der letzten Lebensjahre von Schwarz nach 2000 wird dieser Bedeutungskomplex des Moores weiter ausgebaut. Das Moor ist nun vorrangig Ort des Todes und der Auferstehung.

4. Das Moor in den späten Gedichten von Jelena Schwarz nach 2000: Krankheit, Tod und Auferstehung

In den späten Gedichten von Schwarz nach der Jahrtausendwende konsolidiert sich das Moor als Bild für die materielle Welt und die Körperlichkeit als Gegenpol zum Geistigen, das jedoch im Moor nicht nur stirbt, sondern auch sich wiederbeleben kann. Das Moor ist ein Ort möglicher Verwandlung und Auferstehung. Die Verwandlung kann aber auch als Illusionsbildung erfolgen, die, positiv gewendet, als Kreativität und poetische Imagination aufscheinen kann. Die Verbindung von Illusionsbildung mit poetischer Kreativität wird in dem Gedicht „Der Mond und der daoistische Weise“ entwickelt.²⁹ Der tanzende Mond (im Russischen ein Femininum) entspringt, so der erste Vers, „trunkener Inspiration“. Der daoistische Weise erinnert an den chinesischen Dichter Li Bo und sein Gedicht „Gelage im Mondschein“ (so übersetzt Ernst Schwarz Li Bo):

29 Елена Шварц, „Луна и даосский мудрец“, S III, 16.

Луна и даосский мудрец

Во вдохновении пьяном
Танцует в выси Луна.
Пахнет она

Несвежим бельём и тимьяном.
Всё же нежна.

В болотистом мелком пруду
Болеет она чесоткой,
Пахнет китайской водкой,
Мучима будто в аду
Смертью короткой.

Из грязи быстро идёт
И вешается на ветке,
Над пропастью вздёрнутой ветке,
Как покаянья плод.

Пьяный мудрец:

Это была не Луна,
Это был перевод
Луны на грубый наш план,
Из водопада миров
Принёс её ураган.

Der Mond und der daoistische Weise

In trunkener Begeisterung
Tanzt in der Höhe der Mond.
Er stinkt

Nach abgetragener Wäsche und Thymian.
Dennoch ist er zart.

Im seichten sumpfigen Teich
Lieg er krank mit Krätze,
Stinkt nach Chinawodka,
Gequält wie in der Hölle
Mit schnellem Tod.

Aus dem Schmutz geht er schnell auf
Und hängt sich an einen Zweig,
Einen über den Abgrund gekrümmten Zweig,
Wie der Buße Frucht.

Der trunkene Weise:

Das war kein Mond,
Das war eine Übersetzung
Des Mondes auf unseren groben Plan,
Aus dem Wasserfall der Welten
Brachte ihn ein Hurrikan.

Die trunkene Inspiration lässt den Mond drei Metamorphosen durchlaufen, die einen dynamischen Mikroplot ergeben: vom tanzenden Mond mit Zügen eines kränklich-trunkenen visionären Subjekts, das als Sprecherin des Gedichts anzunehmen ist, über das Spiegelbild im Moor, das mit Krankheit, Hölle und schnellem Tod assoziiert wird, bis hin zum Aufstieg in den Baum, in welchem der Mond wie eine „Frucht der Buße“, der Ernüchterung, hängt. Der zur Frucht verwandelte Mond repräsentiert das geistige Vermögen des Subjekts, das aus dem „Weltenwasserfall“, also dem geistigen Ursprung, in den „Schmutz“, der dem Moor als „Abgrund“ zugeordnet ist, fällt und dann wieder aufsteigt, um in einer Balance zwischen Oben und Unten wie in einem Standbild zur Ruhe zu kommen.

Die Balance zwischen Körper bzw. Materialität und Geist ist die Kunst oder die Dichtung selbst, wie es auch schon in früheren Gedichten, etwa in „Und rundum umriss“ (aus dem Zyklus „Mond ohne Kopf“, 1987) mit dem zur Seite fliegenden Reiher oder in „Der Sonne nach halte den Weg“ (1992) mit dem Schritt auf die Regenbogenbrücke, beobachtet werden konnte. Der Mond ist nicht der Mond, sondern, wie der trunkene daoistische Weise erklärt, dessen „Übersetzung“ in die Sinnlichkeit, die, als Zeichensprache verwendet, zu Kunst oder Dichtung wird. Mit dem Spiel der Reflexionen als einem Zwischenreich der Balance von Geist und Materie, als Reich des Scheins, knüpft Jelena Schwarz an Schillers Begriff der Schönheit als „Freiheit in der Erscheinung“ an. Neu in diesem Gedicht ist die Verknüpfung des Moors mit Trunkenheit und Krankheit.

In einem anderen Gedicht um 2002, „Schatten am Springbrunnen auf der Piazza del Popolo“ aus dem „Römischen Heft“ („Римская тетрадь“),³⁰ wird das Moor erneut als Grundlage des Lebens bezeichnet und, wie bereits 1980 in dem Gedicht „Da ist es – kratz nur“, mit dem Motiv des Bluts und des Blutstropfens verbunden: „In die blutigen und dunklen Moore / auf denen die Welt steht und atmet“ („В кровные и тёмные болота / На которых мир стоит и дышит“). Zugleich ist das Moor in diesem Gedicht Ort des Todes und des Schicksals, welches den Menschen zu seinem Tod führt, im Bild eines Blutstropfens des lyrischen Subjekts.

Auch „Beerdigung des Reims“ greift auf ein frühes Gedicht von Schwarz zurück und zwar das aus dem Jahr 1964 stammende „An meine Gedichte“, in welchem das Moor mit Tod und möglicher Rettung oder Erlösung der Gedichte verbunden wurde. In diesem späten Gedicht ist der Himmel ein „helles Moor“, in dem das Subjekt „keine Angst hat zu versinken“.

³⁰ „Тень у Фонтана на Пьяцца дель Пополо“, S III, 45. Zu Italien im Werk von Schwarz, vgl. Марко Саббатини, „Лиминальность и итальянские мотивы в позднем творчестве Елены Шварц.“ In: *Subjekt und Liminalität in der Gegenwartsliteratur*. Band 8.1: Границы, пороги, лиминальность и субъективность в современной русскоязычной поэзии. Hrsg. von Екатерина Фридрих, Хенрике Шталь (Peter Lang Verlag 2020, 149–158).

Сегодня небеса как светлое болото,
В котором утонуть не страшно отчего-то.

[...]

Жизнь завершается, чужда и бестелесна,
Каким-то вокруг этого ходом крестным.
Как обруч катится над бездной,
Гонима хворостиною небесной.

Heute ist der *Himmel wie ein helles Moor*,
In dem zu versinken keine Angst macht.

[...]

Das Leben, fremd und unkörperlich,
neigt sich dem Ende,
Mit irgendeinem Kreuzgang ums ego.
Wie ein Reif rollt über dem Abgrund,
Gejagt von der Himmelsgerte.³¹

Der Himmel als Moor steht, wie die Schlussverse zeigen, für den Tod. Das „ego“ nähert sich dem Tod auf einem „Kreuzweg“, der für eine Krankheit stehen könnte. Eingangs im Gedicht werden Krankheit und Tod des Reims angedeutet, der jedoch in veränderter Form wiedererwacht. Das Leben des Subjekts, das sich dem Tod nähert, wird als „fremd und unkörperlich“ und damit als dem Himmel verwandt beschrieben. Der Himmel jagt es mit einer Gerte oder Rute, die für einen Stift und damit die Dichtung stehen könnte. Diese Jagd ist ambivalent – sie kann sowohl das Vorantreiben in den Abgrund als auch das Erhaschen und damit die Rettung des rollenden Reifens vor dem Sturz in den Abgrund bedeuten. Tod und Überleben in der Dichtung stehen damit in der Schwebe. Schwarz transformiert mit diesem Bild den horazischen Topos des Überlebens des Dichters nach seinem Tod im Denkmal der Dichtung (vgl. seine Ode „Exegi monumentum...“). Schwarz selbst erliegt 2010 ihrer Krebserkrankung.

In ihrem letzten Lebensjahr taucht das Moormotiv noch einmal auf. Hier wird es erneut gnostisch kontextualisiert (4. Gedicht im Zyklus „Rondo des großen Knalls“ („Рондо большого взрыва“, 2009; V, S. 22)³². Das Moor steht für die Materialität und die Körperlichkeit, in welcher sich ein „Anti-Teilchen des Geistes“, also eine Art Doppelgänger des Geistes, „schmachtend sehnt“. Der Geistfunke ist zugleich das menschliche Ich, worauf das Bild des „Korns des Her-

31 Елена Шварц, „Похороны рифмы“, S III, 135–136 (Hervorhebung von H.S.).

32 Vgl. das 4. Gedicht im Zyklus „Рондо большого взрыва“, („Rondo des großen Knalls“). In: Елена Шварц, S V, 22. Eine Analyse des Zyklus findet sich in Andrew Kahn et al. (Eds.), *A History of Russian Literature*, 593–596.

zens“ als individuelles Lebensprinzip hinweist, das „allem fremd“ ist. Mit der Rückkehr ins Geistige als seinem wahren Wesen drückt das Subjekt seinen Todeswunsch aus:

4. Хор молекул

Электроны вы мои, протоны мои,
Косточки мои космические,
Звёздная пыль моя, лунная сыпь...

Вы помните —
Полчища скрупул сошлись
В беззвёздном и беспланетном пространстве.
И те, что со знаком «минус»,
Были света детьми,
Их поглотила болотная плоть
Но узнаю тебя,
Сердца зерно,
Античастица Духа,
Чуждая всем и всему,
В грубой томится глине.

4. Chor der Moleküle

Ihr meine Elektronen, meine Protonen,
Meine kosmischen Kerne,
Mein Sternenstaub, Mondausschlag...

Ihr erinnert Euch —
Horden an Gramm kamen zusammen
Im sternlosen und planetenlosen Raum.
Und die, die das „Minus“-Zeichen hatten,
Waren die Kinder des Lichts,
Sie hat das Moorfleisch verschlungen.
Doch ich erkenne dich,
Des Herzens Korn,
Das Antiteilchen des Geistes,
Fremd jedem und allem,
Schmachtet im groben Lehm.

Literaturverzeichnis

- Goodbody, Axel, „German Ecopoetry: From ‚Naturlyrik‘ (Nature Poetry) and ‚Okolyrik‘ (Environmental Poetry) to Poetry in the Anthropocene“. In: *Ecological Thought in German Literature and Culture*. Edited by Gabriele Dürbeck, Urte Stobbe, Hubert Zapf, Evi Zemanek. Lanham et al.: Lexington Books 2017, 263–279.
- Kahn, Andrew; Lipovetsky, Mark; Reyfman, Irina; Sandler, Stephanie, *A History of Russian Literature*. Oxford: University Press 2018.
- Schaksmeier, Ulrike, *Landschaft und ihre Schönheit als Gegenstand der Umweltbildung*. Inauguraldissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Mathematisch-Naturwissenschaftlichen Fakultät der Universität zu Köln. Porta Westfalica 2008, <https://kups.ub.uni-koeln.de/2674/1/Arbeit.pdf> (Abrufdatum: 10.3.2025).
- Schmitt, Angelika, „Ein Beitrag zur Poetik des Transitorischen. Metaphysische Perzeption und lyrische Faktur bei Elena Švarc und Gennadij Ajgi“. In: Matthias Fechner, Henrike Stahl (Hrsg.), *Subjekt und Liminalität in*

- der Gegenwartsliteratur.* Band 8.2: *Schwellenzeit – Gattungstransitio-*
n – Grenzerfahrungen. Sergej Birjukov zum 70. Geburtstag. Berlin et
al.: Peter Lang Verlag 2020, 465–495.
- Schmitt, Angelika, „Inspiration in der Poetik von Elena Švarc. Besondere
Merkmale des Spätwerks“. In: Angelika Schmitt, Henrieke Stahl (Hrsg.),
Lyrik und Existenz in der Gegenwart. Berlin et al.: Peter Lang Verlag
2023, 107–140.
- Tkatschenko, Emilia, „Eine Offenbarung im Verborgenen. Elena Švarc’ „При
черной свече“ („Bei einer schwarzen Kerze“)“. In: Angelika Schmitt,
Henrieke Stahl (Hrsg.), *Lyrik und Existenz in der Gegenwart.* Berlin et
al.: Peter Lang Verlag 2023, 93–105.
- Галинская, Ирина Л., „Андрей Сахаров – совесть мира“. In: *Вестник
культурологии* 4 (2014), 71, <https://cyberleninka.ru/article/n/andrey-saharov-sovest-mira> (Abrufdatum: 10.3.2025).
- Герштейн, Эмма, „Дуэль Лермонтова с Барантом“. In: *М. Ю. Лермонтов.
АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом).* Москва: Изд-во АН СССР
1948. Кн. II. С. 389–432. (Лит. наследство; Т. 45/46). <https://feb-web.ru/feb/litnas/texts/l45/l45-389-.html> (Abrufdatum: 11.3.2025)
- Давидов, Михаил, „Дуэль и смерть А.С. Пушкина глазами современного
хирурга“. In: *Урал* 1 (2006), <https://magazines.gorky.media/ural/2006/1/duel-i-smert-a-s-pushkina-glazami-sovremennoogo-hirurga.html> (Abruf-
datum: 11.3.2025).
- Климова, Елена, „Поэтический поединок. Еще раз о Н.С. Гумилёве и М.А.
Волошине“. In: *Русский язык и литература в учебных заведениях*, 6
(2009), 38–43, <https://gumilev.ru/about/264> (Abrufdatum: 11.03.2025).
- Оренбург, Михаил Ю, *Гностический миф: Реконструкция и интерпретация.*
Изд. 2-е. Москва: Книжный дом „ЛИБРОКОМ“ 2013.
- Разумовский, Григорий, Прот, *Объяснение священной книги псалмов.*
Москва: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет
2002, <https://azbyka.ru/otechnik/Grigorij-Razumovskij/objasnenie-svjas-hennoj-knigi-psalmov/136#source> (Abrufdatum:10.3.2025).
- Роднянская, Ирина Б., „Выхожу один я на дорогу“. In: *Лермонтовская
энциклопедия.* АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом); Науч.-ред.
совет изд-ва „Сов. Энцикл.“ Москва: Сов. Энцикл 1981, 95–96, <http://feb-web.ru/feb/lermenc/lre-abc/lre/lre-095c.htm?cmd=p&istext=1> (Ab-
rufdatum: 11.3.2025).
- Руди, Татьяна Р., „О топосе адаманта в древнерусской книжности“. In: *Труды
Отдела древнерусской литературы.* LXIII. Санкт-Петербург: „Наука“
2014, 2–28.

- Саббатини, Марко, „Лиминальность и итальянские мотивы в позднем творчестве Елены Шварц“. In: Екатерина Фридрих, Хенрике Шталь (Ред), *Subjekt und Liminalität in der Gegenwartsliteratur*. Band 8.1: *Границы, пороги, лиминальность и субъективность в современной русскоязычной поэзии*. Berlin et al.: Peter Lang Verlag 2020, 149–158.
- Шварц, Елена, *Сочинения в 5-ти томах*. Санкт-Петербург: Пушкинский фонд 2002–2013.
- Шубинский, Валерий, „Вне главного. Из литературных воспоминаний: Елена Шварц“, 2020, <https://gorky.media/context/vne-glavnogo/> (Abrufdatum: 10.3.2025).
- Эдельман, Ольга, „Процесс Иосифа Бродского“. In: *Новый Мир* 1 (2007), 152–67, <https://magazines.gorky.media/library/olga-edelman-proczzess-iosifa-brodskogo> (Abrufdatum: 10.3.2025).

Amelia Valtolina

Die Semiose des Moors.

Ein Versuch über Marcel Beyers *Dämonenräumdienst*

1. Zu einer Semiotik des Textes zwischen Phytosemiotik und Physiosemiotik

Als sich Gilles Deleuze und Félix Guattari Anfang der 1980er bei der Definition von „Rhizom“ als ‚biosemiotisches‘ Paradigma für die ästhetische Theorie fragten, ob es überhaupt legitim sei, einen Begriff aus der Pflanzenwelt als Kern einer neuen Praxis der Textinterpretation zu betrachten,¹ beruhte die damalige ökokritische Debatte noch auf den theoretischen Prämissen der werkimmanenten Hermeneutik oder des Strukturalismus und hatte dementsprechend die Differenz zwischen Kultur und Natur in ihren eigenen literaturkritischen Ansätzen noch nicht aufgehoben. Eigentlich hatte Charles S. Peirce schon Anfang des Jahrhunderts hervorgehoben, wie die Semiose innerhalb und zwischen allen Individuen und sog. „Reichen“ der Natur, sowohl organischen als auch anorganischen, unaufhörlich vor sich geht, doch behauptete Umberto Eco noch am Ende der 1970er Jahre, dass es natürliche Grenzen gebe, jenseits derer man nicht von Zeichenprozessen sprechen könne und stellte somit die anfänglichen Ansprüche der Biosemiotik in Frage.²

-
- 1 „Comment la loi du livre serait-elle dans la nature, puisqu’elle préside à la division même entre monde et livre, nature et art?“, Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizofrénie. Mille plateaux* (Les Éditions de Minuit 1980, 11).
- 2 Vgl. dazu John Deely, „The grand vision“. In: *Peirce’s Doctrine of signs*. Edited by Vincent M. Colapietro, Thomas M. Olszewsky (Mouton de Gruyter 1996, 45–67) sowie Kane Faucher, „Phytosemiotics revisited: Botanical behavior and sign transduction“. In: *Semiotica* Nr. 202 (2014), 673–688.

Nichtsdestotrotz wurde die Definition von „Rhizom“ sofort nach dem Erscheinen von *Capitalisme et schizofrénie. Mille Plateaux* nach und nach zu einer Vorstellung, die die Literaturkritik seit dem Ende des 20. Jahrhunderts bis heute geprägt hat. Sie war der erste abenteuerliche, bahnbrechende Versuch, die Vermischtheit der Zeichen in einem literarischen Werk ungeachtet jeder Semantik und jeder Verankerung des Sinnes im Subjekt zu hinterfragen und die Agentivität von Individuen sowie von Tieren, Pflanzen und Dingen im Text zu erörtern.³ Wurzelte schon diese Vorstellung in einer Ontologie, die Natur von Kultur nicht mehr unterschied und Tiere, Menschen, Pflanzen und Dinge als gleichwertige Aktanten in der Semiosphäre betrachtete, so hat die Philosophie seitdem ihre ökologischen Argumente weiter untermauert, sogar radikalisiert: Timothy Mortons Ontologie, in der auf dem Hintergrund der Wechselbeziehungen zwischen allem Lebendigen Aisthesis und Praxis zusammenfallen; Jane Bennetts „energetische“ Vorstellung der Materie und der Dinge als Akteure von unabsehbaren Verflechtungen; Emanuele Coccias These über die unendlichen Metamorphosen des Lebens als ständige Integration des Anderen, einschließlich des ganz Anderen – diese neuen heuristischen Grundsätze, die oft im Dialog mit der Literatur formuliert worden sind,⁴ haben mittlerweile auch den literaturkritischen Diskurs beeinflusst. Während Dichtung und Literatur unter dem Druck der Klimakrise und des Artensterbens die Dichotomie zwi-

3 „Principes de connexion et d'hétérogénéité: n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être. C'est très différent de l'arbre ou de la racine qui fixent un point, un ordre. [...] Dans un rhizome au contraire, chaque trait ne renvoie pas nécessairement à un trait linguistique: des chaînons sémiotiques de toute nature y sont connectés à des modes d'encodage très divers, chaînons biologiques, politiques, économiques, etc., mettant en jeu non seulement des régimes de signes différents, mais aussi des statuts d'états de choses“, Deleuze, Guattari, *Capitalisme et schizofrénie*, 13.

4 Timothy Mortons „Object-Oriented Ontology“, die in seinem Buch *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World* (University of Minnesota Press 2013) erläutert wird, ist eigentlich schon in einem Essay über Percy B. Shelleys Gedichte *in nuce* formuliert; vgl. Timothy Morton, „An Object-Oriented Defense of Poetry“. In: *New Literary History* Nr. 43 (2012), 205–224. Auch Jane Bennett verweist in ihrem Essay *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things* (Duke University Press 2010) auf literarische Werke von Lukrez, Franz Kafka u.a. Zu Coccias Lebensphilosophie, vgl. Emanuele Coccia, *Métamorphoses* (Éditions Payot & Rivage 2020).

schen Mensch und Umwelt poietisch und stilistisch unterminieren und sich mit einer interspezifischen Sprache experimentieren – man denke an Esther Kinskys *Rombo* und dessen polyphonische Sprachlandschaft oder an die Phytosemiose in den Gedichten von Marion Poschmann –, hat sich auch die Literaturkritik derweil von den Fesseln der Interpretation befreit und neue Wege zum Text erschließen müssen:⁵ Selbstverständlich bleibt die Prägnanz der Vorstellung von „Rhizom“ in der ästhetischen Diskussion auch deshalb unumstritten, weil der so genannte „Neuer Materialismus“ die Lehre von Deleuze und Guattari sowie das Erbe der Dekonstruktion und des Post-Strukturalismus integrierte, doch hat die zeitgenössische Literatur ihre Sprache der Physiosemiose nun derart ausgesetzt,⁶ dass „telle ou telle dimension des multiplicités (strates, chaînes moléculaires, lignes de fuite ou de rupture, cercles de convergence, etc.)“,⁷ die eine rhizomatische Lektüre und deren horizontales und vertikales System des „agencement“ im Text hervorzuheben vermögen, nicht mehr die zu vielen weiteren Verflechtungen („entanglement“) und Vermischungen veranschaulichen können, welche die Werke der Gegenwartsliteratur charakterisieren. Denn „das Rhizom“ fügt Zeichen im Text zusammen, die *per se* diskret, einheitlich sind. Was passiert aber mit der Semiose, wenn die Zeichen im Text hybrid und *a priori* gestört sind; wenn sie sich miteinander permanent vermischen und sich jeglicher Systematisierung in ein strukturiertes Deutungsmuster entziehen?⁸

-
- 5 Vgl. zum Beispiel Camilla Miglio, „Grammatica degli spettri. La poetica reticolare e relazionale di Ulrike Draesner“. In: *Semicerchio. Rivista di poesia comparata* Jg. LXXI, Nr. 2 (2024), 6–10; Amelia Valtolina, „Catastrofe del verso, catastrofe della lettura. Sulla poesia di Marcel Beyer“. In: *Semicerchio. Rivista di poesia comparata* Jg. LXXI, Nr. 2 (2024), 11–15.
 - 6 Unter „Physiosemiotik“ versteht man eine Semiotik der Materie, die die Grenzen des Biozentrismus aufhebt und Materie im Allgemeinen als Theater von Interaktionen und Wechselwirkungen betrachtet; vgl. dazu Mark Miodownik, *Stuff Matters. Exploring the Marvelous Materials That Shape Our Man-Made World* (Houghton Mifflin Harcourt 2014).
 - 7 Deleuze, Guattari, *Capitalisme et schizofrénie*, 19.
 - 8 „Gestört“ ist hier im Sinne von Kinskys Poetologie von „gestörtem Gelände“ gemeint: „Das Wort *stören*, germanischen Ursprungs, ist verwandt mit dem englischen *stir*, einem Aufmischen, Aufstören, Eingreifen in einen Zustand, das mehr dem Lateinischen *perturbare* entspricht, aber auch mit dem Wort *stochern*, zu dem ursprünglich immer ein Werkzeug gehörte, eine Stange oder ein Stock, der in eine Ordnung eingreift, etwas aus der Ordnung bringt, ein Wort, das man

Was, wenn diese substantielle Vermischtheit der Zeichen die Semiose den Interferenzen der Tiefenzeit („deep time“) preisgibt, wie etwa in Kinskys *Schiefern*, wo Worte und Verse sich ständig schiefern?

Vielleicht ist es daher an der Zeit, Deleuze und Guattaris theoretische Geste, aus der Pflanzenwelt ein Bild zu schöpfen, um die Dynamik der Zeichen im Text zu eruieren, nicht dogmatisch, sondern als ästhetisches Urbeispiel einer Lektüre literarischer Werke zu verstehen, die zwischen Natur und Kultur nicht mehr differenziert und sich auf das Wuchern der Worte und Assoziationen jeweils nach der sich im Werk entfaltenden Semiose, jenseits jeglicher methodologischer Absicherung, fokussiert.

2. Der Text als Moor

Warum sollte man das Moor als ästhetisches Korrelat für den Zeichenprozess in bestimmten literarischen Werken erachten? Abgesehen von seiner nunmehr bekannten Klimaschutzfunktion,⁹ ist dieses Biotop ein hybrides, von Land und Wasser und Pflanzen bewohntes Archiv der Landschaft und deren materielles Gedächtnis und mit Wort, Schreibprozess und Stil hat es anscheinend nichts zu tun:

Schicht für Schicht und über Jahrtausende bildete sich aus abgestorbenen und durch das Wasser luftdicht konservierten Pflanzenresten im Boden der für das Moor so typische Torf [...] Moose sterben nicht völlig, sie wachsen immer wieder und nur ältere Teile befinden sich in einem Zustand irgendwo zwischen Leben und Tod. Als Torfbildner sind sie auch deshalb so produktiv, weil sie nichts haben, was sie abwerfen könnten. Keine Blätter oder Äste. Stattdessen bringen sie ihren ganzen Pflanzenkörper in die Torfbildung mit ein.¹⁰

Doch Moore wurden im Laufe der Jahrhunderte auch zum Depot der menschlichen Geschichte: Nicht nur waren sie, zusammen mit Flüssen und Sümpfen, ein privilegiertes Grab seit der Römerzeit für getö-

vielleicht näher ans lateinische *disturbare* rücken würde“, vgl. Esther Kinsky, *Störungen* (Residenz Verlag 2023, 7–8).

⁹ Vgl. dazu Franziska Tanneberger, mit Vera Schroeder, *Das Moor. Über eine faszinierende Welt zwischen Wasser und Land und warum sie für unser Klima so wichtig ist* (dtv 2023, 97–120).

¹⁰ Tanneberger, mit Schroeder, *Das Moor*, 18, 28.

tete Menschen, besonders Frauen; im Dritten Reich verschwanden in ihren Gewässern sogar viele Opfer der Endlösung –¹¹ was sie zu „kontaminierten Landschaften“ machte¹² und das klischeehafte, unheimliche Bild von Mooren als *locus horribilis* mit neuen Geistern bereicherte.¹³ Vor allem sind Moore Orte der „multispecies resurgence“, oder auch der Wiederkehr dank der gleichzeitigen Kooperation und wechselseitigen Kontamination verschiedenartiger Organismen dessen, was zwischen Leben und Tod oder als „störendes“ Element dort liegt.¹⁴

Welche ist aber die heuristische Fruchtbarkeit eines Lektüreansatzes, der auf die Interaktion von physischen und chemischen Phänomenen im Moor als anschauliches Äquivalent der Semiose in Texten der zeitgenössischen Literatur verweist, wo die Zeichen nicht nur von vielfältigen Verknüpfungen, sondern von der Agentivität verschiedenartiger Dinge und Materien und deren gegenseitigen, substantiellen Interferenzen und Kontaminationen leben? Ohne aus diesem Lektüreansatz ein methodologisch normatives Modell machen zu wollen, könnte eine solche Lektüre trotzdem besonders dort auf-

11 „Even more than road construction, marshlands seemed to draw the National Socialist gaze as places where Jews could be worked to exhaustion or beyond. During a tour of inspection in November 1939 with Frank's deputy, Arthur Seyss-Inquart, SS Brigadier-Colonel Schmidt pointed out that an area along the demarcation line on the River San ,with its very marshy character could [...] serve as a Jewish reservation, a measure that could possibly lead to a heavy decimation of the Jews“, David Blackbourn, *The Conquest of Nature. Water, Landscape and the Making of Modern Germany* (Cape 2006, 274). Im August 1941 befahl Himmler, alle Juden in den belarussischen Gebieten zu töten und die Frauen lebendig in die Sümpfe zu werfen.

12 „Kontaminierte Landschaften“ sind nach Martin Pollack jene Landschaften, die Zeugen der Massenmorde während des Ersten und des Zweiten Weltkrieges waren; Tausende von unbekannten Opfern liegen seitdem in den Wäldern, Äckern, Mooren und Sümpfen Osteuropas. Vgl. Martin Pollack, *Kontaminierte Landschaften* (Residenz Verlag 2014).

13 Zum Moor als Phobotop, vgl. Joana van de Löcht, „Das Moor als Phobotop und *locus horribilis*: Über das Unheimliche in der Moordichtung um 1850“. In: Joana van de Löcht, Niels Penke (Hrsg.), *Kulturpoetik des Moores. Ressource, Phobotop, Reservoir* (De Gruyter 2023, 85–105).

14 Zum Begriff von „resurgence“ als erweitertes Konzept, statt „Resilienz“, zur Charakterisierung der Störungen in Ökosystemen und deren produktive Kraft, vgl. Anna L. Tsing, „Résurgences et proliférations“. In: Anna L. Tsing, *Proliférations. Préface de Isabelle Stengers* (wildprojects 2022, 43–72). Der Aufsatz ist zum ersten Mal in diesem Band veröffentlicht worden.

schlussreich sein, wo die Sprachlandschaft eines Textes der Hybridität und der Störung ausgeliefert ist, nämlich in poetischen und literarischen Werken, welche die Identität eines jeglichen Subjektes und Essentialismus in Frage stellen. Denn sie würde die Emergenz („resurgence“) neuer Vorstellungen aus eben diesem Vermengen der Zeichen untereinander im Text heraufbeschwören können.

In Anlehnung an diesen Ansatz wird im Folgenden die letzte Gedichtsammlung von Marcel Beyer, *Dämonenräumdienst* hinterfragt, wobei sofort hervorgehoben werden muss, dass die Möglichkeit einer solchen Lektüre nicht auf vermeintlich thematischen Konstellationen, sondern auf der sich im Vers gestaltenden Semiose und auf der damit verbundenen Poetologie beruht. Es geht also nicht darum, die Interaktion, die Vermischung und das Übereinanderlegen der Zeichen im Gedicht derart zu lesen, weil Moore und deren Pflanzen, u.a. Moos und Farne, in *Dämonenräumdienst* auftauchen und weil der Duktus ‚ökomimetisch‘ (Morton)¹⁵ sei; ganz im Gegenteil ist dieser Ansatz möglich, weil die Kontaminationen der Zeichen im Vers eine Poetologie widerspiegeln, welche Stoffe und Körper, Natur und Kultur, Sinne und Dinge, Vergangenheit und Gegenwart immer wieder wie in einem überfüllten Speicher miteinander vermischt. Nicht umsonst gestaltet sich das Gedicht „Depot“ im dritten Teil von *Dämonenräumdienst* als eine Art Öko-Museum, wo verschollene Bilder und Dinge („de[r] Skipass, den Hanne Darboven für Obertauern / entworfen hat“),¹⁶ also Relikte von Kultur („Skizzen und Studien / wie Schongauers erfrorene Hände, Goyas / ausgeschütteter Wein [...] Anselm Kiefers // frühes Postkartenformat: Martin Heidegger / mit Gasmaske und UKW-Antenne / Baumarktfarbe auf Blei“)¹⁷ und Natur („Dieser fein gezeichnete / Tausendfüßler, vom siebenjährigen Goethe / mit dem Fingernagel in ein Stück Schiefer // gekräzt“)¹⁸ nicht dank irgendwelchem ekphrastischen Duktus, sondern ganz

15 Vgl. dazu Timothy Morton, *Ökologie ohne Natur* (Matthes & Seitz 2016).

16 Marcel Beyer, „Depot“. In: Marcel Beyer, *Dämonenräumdienst* (Suhrkamp 2020, 108–109: 109).

17 Beyer, „Depot“, 108, 109.

18 Beyer, „Depot“, 108.

einfach durch deren rauschhafte Benennung, durch Worte, die sich daran „klammern“,¹⁹ ihre Emergenz erleben.

Demzufolge verzichtet diese Lektüre einerseits darauf, die sich dicht verzweigenden intertextuellen Verweise in *Dämonenräumdienst* zu berücksichtigen, welche auch vom Dichter selbst erwähnt worden sind,²⁰ denn sie würden in dieser Gedichtsammlung eine grundsätzlich rhizomatische Semiose erhellen,²¹ während es hier vor allem darum geht, die von der Materialität der Sprache entfachte, hemmungslose Physiosemiose zu hinterfragen, wozu der „Wahrnehmungswahnsinn“ der in den Gedichten sprechenden Instanz beiträgt.²² Obwohl Beyers Poetologie von Anfang an die Nähe zu den Dingen für ihre Verse beansprucht hat – „alle Dinge sind mir nah“ bekennt ein Vers in *Erdkunde* –²³ und obwohl diese Poetologie schon immer von einer Rhetorik der Vermischung untermauert ist, welche Zitate aus den verschiedensten Quellen, literarische Genres, sogenannte „Reiche des Lebens“ im Gedicht verflieht und dadurch die Geschichte Europas und dessen kulturelles Gedächtnis *en abyme* dekonstruiert, waren das „Schwelgen in ‚wie‘-Vergleichen“, die „Havarrien in abgedroschener Reime“, „das Einflechten haarsträubender Sentenzen“²⁴ noch nicht so weit getrieben wie in dieser Sammlung; Halluzinierte Wiederholung, Lautmalerei, Anapher, Paronomasie, Alliteration, wörtliche Entlehnung, sogar Apophonie²⁵ sind hier einem

19 „Nur die Sprache noch kann sich / an ihn [Goethes Tausendfüßler] klammern“, Beyer, „Depot“, 108.

20 In seiner Dankrede zum Peter-Huchel-Preis 2021 über Schrift und Verwandlung erzählte Beyer, wie „Farn“, der erste Zyklus von *Dämonenräumdienst*, auch aus dem unbewussten Dialog mit einem Moor-Gedicht von Seamus Heaney und mit Peter Huchels „Todtmooß“ entstand, vgl. Marcel Beyer, „Dankrede zum Peter-Huchel-Preis 2021“, <https://www.swr.de/swrkultur/literatur/peter-huchel-preis-2021-dankrede-marcel-beyer> (Abrufdatum: 17.3.2025).

21 Vgl. dazu den aus dieser Perspektive sehr aufschlussreichen Aufsatz von Joana van de Löcht „Schwarztorflektüre. Zu Marcel Beyers ‚Farn‘ zwischen Landschaft und Intertext“ in diesem Band.

22 Vgl. dazu das Gedicht „Die Blutbude“. In: Beyer, *Dämonenräumdienst*, 20–21: 20.

23 Marcel Beyer: „Narva, taghell“. In: Marcel Beyer, *Erdkunde* (DuMont 2002, 57).

24 Beyer, „Dankrede zum Peter Huchel-Preis 2021“, o.S.

25 Denn die Stimme, die im Vers spricht, ist unter anderem auch apophonisch: „Sie sind das Lied, das zwischen / meinen Zähnen klemmt. / Laß los, laß sein, kau auf der Wolle / hier, du Ablautwesen“, Marcel Beyer, „Was meine Feinde singen“. In: Beyer, *Dämonenräumdienst*, 120121: 121.

Sprachrausch unterworfen, der alles mit allem verschmelzen lässt. So relevant es auch sein mag, zum Beispiel das Gedicht „Fünf Rezepte gegen Krötigkeit“ mit seiner Quelle, einem Manuskript des 16. Jahrhunderts über „Roßarznei“, intertextuell zu hinterfragen,²⁶ ist es aber nicht weniger interessant, die Verwechslung festzustellen, die semiotisch Symptome des Pferdes mit Symptomen des Menschen in den Strophen vertauscht. Die ironische, irreduzible Ambivalenz der Semiose stellt dadurch jegliche anthropozentrische Lektüre des Gedichtes in Frage und unterminiert deren Essentialismus.

Kann der Vers in *Dämonenräumdienst* offensichtlich alles leisten – „alles soll möglich sein“ behauptet Beyer dazu –²⁷ und dank seinem „Wahrnehmungswahnsinn“ rauschaft die Grenzen des Biozentrismus ganz und gar missachten, verzichtet andererseits dieses Lektüre-Experiment, trotz der unverkennbar ökokritischen Eloquenz einiger Gedichte, insbesondere des letzten Zyklus der Sammlung, „Die Bunkerkönigin“, auf eine so genannte, auf „nature writing“ orientierte Auseinandersetzung damit,²⁸ weil der Duktus mit seinen multiplen Kontaminationen hier *a priori* ‚öko-poietisch‘ ist.

Im Jahr 2020 erschienen, vollzieht die Gedichtsammlung mit ihren fünf Teilen,²⁹ wie der Titel auch ankündigt, ein bestimmtes poetisches Ritual. Man könnte meinen, es würden in jedem Gedicht Dämonen heraufbeschworen, die von Paul Celan bis zu Heinrich Heine, von Samuel T. Coleridge bis zu Bambi, Rudolph Moshammer und

-
- 26 Iordanus Rufus, *Roßarznei*. In: Cod. Pal. germ. 255, um 1510–1544, <https://doi.org/10.11588/diglit.483> – das Gedicht „Fünf Rezepte gegen Krötigkeit“ ist eine wilde Montage einiger Titel aus dem Inhaltsverzeichnis des Manuskriptes, vgl. Marcel Beyer, „Fünf Rezepte gegen Krötigkeit“. In: Beyer, *Dämonenräumdienst*, 26–27.
- 27 Beyer, „Dankrede zum Peter Huchel-Preis 2021“, o.S. In derselben Rede beschreibt Beyer die Entstehung dieser Gedichte als „[r]auschhaftes Schreiben, zwei Jahre lang“.
- 28 Annika Hammer und Friederike Reents lesen beispielsweise „Die Bunkerkönigin“ aus einer historisch-topologischen Perspektive und verknüpfen den ökokritischen Diskurs über Moore mit einer Reflexion über die Geschichte als Schauspielplatz von Gewalt und Unterdrückung. Vgl. Annika Hammer, Friederike Reents, „Kontaminierte Speicher: Sondagen in literarische Moore der Gegenwart“. In: van de Löcht, Penke (Hrsg.), *Kulturpoetik des Moores*, 219–236.
- 29 Der erste Zyklus, „Farn“ und der letzte, „Die Bunkerkönigin“, wurden wie ein paar anderer Gedichte vorerst separat veröffentlicht. Vgl. Beyer, *Dämonenräumdienst*, 169.

seiner Daisy, Mickey Mouse und Joseph Beuys mit seinem Hasen dem verschiedenartigsten Spektrum der modernen Kulturgeschichte gehören, wenn eine solche Behauptung die im Vers sich strukturierende Poetologie sowie die Besessenheit des Duktus und die kühne Vermischung des Klangmaterials nicht übersähe. Natürlich geistern Namen, Fakten, Personen, Alpträume der Vergangenheit durch Beyer Lyrik und Prosa seit seinem Debüt als Dichter, doch hat deren Wiederkehr nie zuvor die Kohärenz vom „daimon“ des vermeintlichen ‚lyrischen Ich‘ so radikal gefährdet.³⁰ Noch nie zuvor hat sie die Schrift so ‚geschmutzt‘ und kontaminiert: „[...] jeder Schattenwurf und jedes / Staubkorn hier besteht aus / geschroteter, angespeichelte / schmutziger Schrift“.³¹ Noch nie zuvor hat sie das Gedicht zu einem solchen „Dunkelheitsreservoir“³² gemacht.

Diese schmutzige, heterogene Substanz der Schrift, die aus dem ständigen Vermengen der Worte mit den Materialien entsteht, welche der Duktus auf seinem Weg durchkreuzt, setzt sich schon im ersten Zyklus der Sammlung durch, wo „der Versuch einer / Schwarztorflektüre“³³ einerseits die alte Metapher des *liber naturae* mitsamt dessen anthropozentrischen Subtext liquidiert, andererseits durch die sich im Gedicht vollziehende Vermischung von Lesen und Schreiben, welche die Physiosemiose bedingt, *Dämonenräumdienst* als Moor-Text gestaltet, nämlich als Text, in dem jedes Zeichen sich fortwährend mit einem anderen vermischt und gleichzeitig als Text, der einem Moor gleich, sich über Zeit und Raum erstreckt.³⁴ Und da der Dichter „von Zeit zu Zeit [...] auch mit Moos [arbeitet]“, wie ein Vers im Gedicht „Bambi“ apodyktisch ausspricht,³⁵ vermag die metamorphe Energie der Sprache Moos mit „Moshammer. Ein Wort wie Bag-

30 Vgl. dazu Amelia Valtolina, „Per una estetica della biodiversità. A proposito della poesia di Marcel Beyer“. In: *Comparatio* (im Druck).

31 Marcel Beyer, „Schrot“. In: Beyer, *Dämonenräumdienst*, 32–33: 33.

32 Beyer, „Schrot“, 32.

33 Marcel Beyer, „Farn“. In: Beyer, *Dämonenräumdienst*, 8–9: 9.

34 Über die Everglades, die wie Moore sog. „wetlands“ sind, schreibt Morton: „The Florida Everglades have lasted for about five thousand years. Some call them Nature, because that is what they are used to. But beyond this, they are a hyperobject, massively distributed in time and space in ways that baffle humans and make interacting with them fascinating, disturbing, problematic, and wondrous“, Morton, *Hyperobjects*, 58.

35 Marcel Beyer, „Bambi“. In: Beyer, *Dämonenräumdienst*, 14–15: 14.

gerblut“ zu vermischen und somit das Hündchen des Modedesigners anzusprechen;³⁶ oder weiter, dank einem ähnlichen Transfert, die „Heidelandschaftshaut“ des oft für Lucien Freud als Modell gesessenen sprechenden Ich mit dessen Auftritt als Hai für Damien Hirst zu verschmelzen: „Ich / bin die Heide. Ich bin der Hai“;³⁷ oder dank Laut und Klang „Gemüse“ (Kollektivum zu „mus“, „muos“) mit „Möhre[n], Möhrenmampfe“ zu kontaminieren und dadurch die Vermischtheit des Alls zu evozieren: „Gemüse – / auch ich fühle mich gemischt“;³⁸ oder nicht zuletzt die Hase von Joseph Beuys und die „Hasenzeit“ des Ich durcheinanderzubringen.³⁹

Aus dieser substantiell ‚moorartigen‘, sumpfigen Vermischtheit der Worte, sogar des Ichs, ergibt sich im Vers die Emergenz von fremden, aus alten Gedichten, aus Kunstwerken, aus den Archiven der Kultur und der Sprache, aus der Naturgeschichte und der anorganischen Materie stammenden Stimmen und während sich die Physiosemiose die eidetischen Ressourcen des Deutschen zunutze macht, fügt der Vers eine Ökologie der Sprache und deren Hybridisierungen zusammen, welche Worte aus der Dichtung (Heines „Bimini“, Heinrich von Kleists „Mulke“, Celans „Zeltwort“), Jargon, Hapaxlegomena und Neologismen miteinander vermengt.⁴⁰

Es wäre dementsprechend zu kurz gegriffen, *Dämonenräumdienst* als eine Sammlung von Rollengedichten zu betrachten, in denen das vermeintlich ‚lyrische‘ Ich durch Personifikation, Anthropomorphismus und „pathetic fallacy“ sich empathisch in Figuren und Tiere und Dinge versetzt. Denn Figuren, Tiere und Dinge stecken hier schon im Ich selbst:

36 Vgl. Marcel Beyer, „Moshammer“. In: Beyer, *Dämonenräumdienst*, 22–23.

37 Marcel Beyer, „Modell“. In: Beyer, *Dämonenräumdienst*, 28–29: 29.

38 Marcel Beyer, „Druckstellen“. In: Beyer, *Dämonenräumdienst*, 40–41: 40.

39 Vgl. Marcel Beyer, „Tote Farben“. In: Beyer, *Dämonenräumdienst*, 72–73.

40 Zur Ökologie der Sprache als „the study of interactions between any given language and its environment“, vgl. Einar Haugen, „The ecology of language“. In: Anwar S. Dil (Hrsg.) *The ecology of language* (Stanford University Press 1972, 325–339).

[...] Nur
wenn ich niese, weiß ich
nicht, quickt da in meinem Kopf
die brennende Mickymaus,

quickt eine Mickymaus, die
niemals spricht, quickt da
in meinem Kopf die Mickymaus,
die niemand löschen will.⁴¹

Eigentlich stecken sie in jedem Menschen überhaupt:

Dann wieder ist ihm, als lebte
ein fremder Hund in seiner
Nase, von dem er kaum
den Namen kennt. Sag dir,

das sind die Spuren der Geister,
hier in deiner Bude,
deren letzte Winkel die
Tchibo-Taschenlampe nicht erfaßt.⁴²

Doch bedeutet poetisch, „Dämonenräumdienst“ zu leisten, nicht nur, durch die Sprache als Tchibo-Taschenlampe die gespenstische Textur des menschlichen Innenlebens zu entlarven – damit hatte sich zwar die Lyrik des Modernismus schon auseinandergesetzt, aber weder die Stimmen in T.S. Eliots *The waste Land* noch die Geologie des Ich in Gottfried Benns Gedichten haben diesen Dienst so weit getrieben wie diese Gedichtsammlung, wo Subjekt und Objekt unauffällig ineinander übergehen, jeglicher Entelechie zum Trotz. Vom Pathos der Materie, einschließlich der Sprachmaterie ergriffen – „noch in der friedlichsten / Idylle lebt ein Homöopath – ein / Homöopath, dem alles zuzutrauen ist“⁴³ –, durch Ohr, Auge und Geruch mit allem und jedem „gemischt“,⁴⁴ ist das in den meisten hier versammelten Gedichten

41 Marcel Beyer, „Papier“. In: Beyer, *Dämonenräumdienst*, 12–13: 13.

42 Marcel Beyer, „Die Blutbude“. In: Beyer, *Dämonenräumdienst*, 20–21: 21.

43 Marcel Beyer: „Schwermut“. In: Beyer, *Dämonenräumdienst*, 24–25: 25. Vgl. dazu auch das Gedicht „Flieder“. In: Beyer, *Dämonenräumdienst*, 130–131.

44 Vgl. *supra* Anm. 38.

sprechende Ich grundsätzlich hybrid,⁴⁵ ökologisch in dem Sinne von Francisco J. Varelas Theorie über Identität als eine „somatic ecology“ bzw. „dynamical exchange“.⁴⁶ Zugegeben, anders als das von Varela definierte selbstlose Selbst ist dieses Ich doch nicht nur eine Brücke zwischen Körper, Nervensystem und der sozialen Umwelt,⁴⁷ sondern eine poröse Mischung aus Kultur, Natur, Politik und vielerlei anderem Material.

Spuckt also das ganz Andere sowohl durch die lebhafte Materie,⁴⁸ als auch durch das Ich und dessen Sprache und ist diese allgemeine Porösität die Voraussetzung der Physiosemiose, die *Dämonenräumdienst* stiftet, gilt somit der topologische Isomorphismus zwischen Text und Moor auch denjenigen Gedichten in der Sammlung, welche als kontaminiertes Reservoir die Geister der deutschen Geschichte erscheinen lassen, wie zum Beispiel „Ginster“, wo die Emergenz der Stimme Celans und seiner „Todesfuge“ die unsterblichen, faschistischen Dämonen der deutschen Geschichte vergegenwärtigt.⁴⁹ Dem Moor als Phobotop gleich, als „gefährlichem, sterilem, schmutzigem, ungesundem“ Ort, den Mythen und Literatur als Zuhause von unheimlich bösen Geistern von *Beowulf* bis zu Celans „Todtnauberg“ evoziert haben,⁵⁰ führt *Dämonenräumdienst* sein Ritual der Herauf-

45 Zur Biodiversität als Schrift, vgl. Jacques Tassin, „La biodiversité est une écriture“, insbesondere die Seiten über „autobiographie et ,allographie“. In: Pascale Amiot, Bénédicte Meillon, Davide Vago (Éds.), *Enjeux écopoétiques* (EDUCatt 2023, 167–177: 170–172).

46 „In my view [...] identity is not, as traditionally stated, a demarcation of self as a defence ‚against‘ the non-self of invading antigens [...] It is a self-referential, positive assertion of a coherent unit – a ‚somatic ecology‘ – mediated through free immunoglobulines and cellular markers in a dynamical exchange“, Francisco J. Varela, „Cognitive Science and the Emergence of Selfless Selves“. In: *Revue européenne des sciences sociales* Nr. 29 (1991), 173–189: 182.

47 Varela, „Cognitive Science and the Emergence of Selfless Selves“, 192.

48 Vgl. dazu Bennett, *Vibrant Matter*.

49 Vgl. Marcel Beyer, „Ginster“. In: Beyer, *Dämonenräumdienst*, 56–57. Zu einer intertextuellen Interpretation des Gedichts, vgl. Aurélie Le Née, „Le texte comme tissage. Intertextualité et réseaux dans le recueil *Dämonenräumdienst* de Marcel Beyer“. In: *Études germaniques* Nr. 308, H. 4 (2022), 623–635, sowie, zur Gegenwärtigkeit der deutschen Vergangenheit in Beyers Lyrik, Bernard Banoun, „Présences au présent dans la poésie allemande contemporaine. Lutz Seiler, Marcel Beyer“. In: *Revue germanique internationale* Jg. 37 (2023), 167–183.

50 Vgl. dazu Elena Ogliari, Giacomo Zanolin, „I laghi e le paludi tra geografia e letteratura“. In: Elena Ogliari, Giacomo Zanolin (a cura di), *Laghi e paludi*.

beschwörung von Geistern der Geschichte vor allem aber im letzten, der „Bunkerkönigin“ gewidmeten Zyklus der Sammlung aus.

Obwohl die Semiose Schreiben als Abstieg ins „Dunkelheitsreservoir“⁵¹ des Gedächtnisses schon in den vorangehenden Gedichten gestaltet und dadurch diesen vom lyrischen Ich verrichteten „Innendienst“ mit der Topologie des Depots verbindet, wodurch sich das Moor selbst als Ort der Tiefenzeit und Transfer der Bewusstseinsvertiefung auszeichnet,⁵² vermag die im Duktus latente Poetologie der Spektralität den Isomorphismus zwischen dem Moor als Archiv einer in Vergessenheit geratenen Zeitlichkeit und dem Bunker als Speicher der Geschichte und deren Geister in „Die Bunkerkönigin“ weiter zu untermauern. Mit den Bunkerphotographien von Boris Becker zuerst veröffentlicht, steigen die mit „Moorbrühe“, „Moos“, „Sickerwasser“, „Wandfarn“⁵³ im Zyklus vermengten Verse so tief in den buchstäblich atem-beraubenden⁵⁴ Sumpf der deutschen Geschichte und gleichzeitig ins Bewusstseinsmoor des Ichs hinab, bis sie zum Anti-Klimax der entzauberten, armseligen Epiphanie der hilflosen Bunkerkönigin gelangen – einer Königin „ohne Macht über diesen Bunker, / in dem sie zu Hause ist, ohne / Gewalt über seine Bewohner und ohne Umriß, der sich glaubhaft // aus der Erinnerung nachzuzeichnen / ließe“.⁵⁵ Zu Recht rücken Annika Hammer und Friederike Reents das „historiographisch-kritisch[e] Potenzial“ dieser Verse und deren implizite Skepsis über die Möglichkeit der Geschichtsschreibung überhaupt in den Vordergrund.⁵⁶ Denn diese Bunkerkönigin ist

Prospettive geografiche e letterarie (Mimesis 2017, 7–31: 21–22; Übersetzung von A.V.), sowie Hammer, Reents, „Kontaminierte Speicher: Sondagen in literarische Moore der Gegenwart“, 219–229.

51 Vgl. *supra* Anm. 32.

52 Zum Schreiben als „Innendienst“ im konkreten Sinne des Wortes, vgl. Beyer, „Bambi“, 14.

53 Vgl. Marcel Beyer, „Die Bunkerkönigin“. In: Beyer, *Dämonenräumdienst*, 156–167: 156, 157.

54 Wie Hammer und Reents hervorheben, könnte man die Verweise auf Atem und Atemnot in den Versen auf Celans „Atem(wende)poetik“ zurückführen, vgl. Hammer, Reents, „Kontaminierte Speicher: Sondagen in literarische Moore der Gegenwart“, 232.

55 Beyer, „Die Bunkerkönigin“, 162.

56 Vgl. Hammer, Reents, „Kontaminierte Speicher: Sondagen in literarische Moore der Gegenwart“, 231.

weder Klio noch Angelus Novus und ihr Auftreten als „schwer erfaßbare Gestalt“⁵⁷ lässt sich keineswegs auf eine philosophisch sinnstiftende Narration der Postgeschichte zurückführen.

Nichtsdestotrotz vermögen die Merkmale dieser gespensterhaften Gestalt im Lichte des Lektüre-Experiments, das in diesem Aufsatz durchgeführt wird, den vom Duktus geleisteten ‚Räumdienst‘ weiter zu hinterfragen: Obwohl schwer erfassbar, wie sieht denn der Bunkerkönig aus?

[...] ähnlich einem Insekt vielleicht
von keiner Taschenlampe erhellt,
durchgehend grau, ein Wesen
der Lichtlosigkeit mit einem
harten, zylindrischen Leib, oder
doch schwach phosphoreszierend,
glänzend, giftfarben gestreift
und madernartig weich [...].⁵⁸

Als „pflanzenhafter Schatten“, als „Klauenabdruck eines mit / der letzten Eiszeit ausgestorbenen Tiers“⁵⁹ überlebt sie in ihrem Bunker als hybrides Wesen und spiegelt somit die grundsätzliche Vermischtheit wieder, wodurch der Duktus in *Dämonenräumdienst* jeglichen Dualismus dekonstruiert hat. In diesem Sinne ist der letzte Zyklus der Gedichtsammlung das Klimax des Vermengens, das die Verse von Anfang an mit allem und jedem kontaminiert. Wenn jede Ontologie nach dem Ende der Geschichte sinnlos geworden sei, wenn das Gedächtnis wie ein konfuser Speicher allerlei Materialien sei und das Ich mit seinem „Wahrnehmungswahnsinn“ sich mit allem vermischt, könnte die Sprache der Lyrik nur noch durch eine „hantologie“ (Jacques Derrida),⁶⁰ also durch einen „Dämonenräumdienst“, die

57 Beyer, „Die Bunkerkönigin“, 162.

58 Beyer, „Die Bunkerkönigin“, 162; es wäre übrigens nicht ohne Belang, diese Beschwörung mit dem Gedicht „Sprache im grauen Bereich“ (in: Beyer, *Dämonenräumdienst*, 38–39) zu lesen.

59 Beyer, „Die Bunkerkönigin“, 163.

60 „Cette logique de la hantise [...] plus ample et plus puissante qu'une ontologie ou qu'une pensée de l'être“, Jacques Derrida, *Spectres de Marx* (Galilée 1993, 31)

Gespenster und Alpträume im „ganze[n] faul[en] Gebräu“⁶¹ der Post-Geschichte exorzieren.

Literaturverzeichnis

- Banoun, Bernard, „Présences au présent dans la poésie allemande contemporaine. Lutz Seiler, Marcel Beyer“. In: *Revue germanique internationale* Jg. 37 (2023), 167–183.
- Bennett, Jane, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press 2010.
- Beyer, Marcel, *Dämonenräumdienst*. Berlin: Suhrkamp 2020.
- Beyer, Marcel, „Dankrede zum Peter-Huchel-Preis 2021“, <https://www.swr.de/swrkultur/literatur/peter-huchel-preis-2021-dankrede-marcel-beyer> (Abrufdatum: 17.3.2025).
- Blackbourn, David, *The Conquest of Nature. Water, Landscape and the Making of Modern Germany*. Cape May: Cape 2006.
- Coccia, Emanuele, *Métamorphoses*. Paris: Éditions Payot & Rivage 2020.
- John Deely, „The grand vision“. In: *Peirce's Doctrine of signs*. Edited by Vincent M. Colapietro, Thomas M. Olszewsky. Berlin/Boston u.a.: Mouton de Gruyter 1996, 45–67.
- Deleuze, Gilles: Guattari, Félix, *Capitalisme et schizofrénie. Mille plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit 1980.
- Derrida, Jacques, *Spectres de Marx*. Paris: Galilée 1993.
- Hammer, Annika; Reents, Friederike, „Kontaminierte Speicher: Sondagen in literarische Moore der Gegenwart“. In: Joana van de Löcht, Niels Penke (Hrsg.), *Kulturpoetik des Moores. Ressource, Phobotop, Reservoir*. Berlin/Boston: De Gruyter 2023, 219–236.
- Einar Haugen, „The ecology of language“. In: Anwar S. Dil (Hrsg.) *The ecology of language*. Redwood City: Standford University Press 1972, 325–339.
- Kane Faucher, „Phytosemiotics revisited: Botanical behavior and sign transduction“. In: *Semiotica* Nr. 202 (2014), 673–688.
- Kinsky, Esther, *Störungen*. Wien/Salzburg: Residenz Verlag 2023.
- Le Née, Aurelie, „Le texte comme tissage. Intertextualité et réseaux dans le recueil *Dämonenräumdienst* de Marcel Beyer“. In: *Études germaniques* Nr. 308, H. 4 (2022), 623–635.
- Miglio, Camilla, „Grammatica degli spettri. La poetica reticolare e relazionale di Ulrike Draesner“. In: *Semicerchio. Rivista di poesia comparata* Jg. LXXI, Nr. 2 (2024), 6–10.

61 Beyer, „Die Bunkerkönigin“, 167.

- Miodownik, Mark, *Stuff Matters. Exploring the Marvelous Materials That Shape Our Man-Made World*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt 2014.
- Morton, Timothy, „An Object-Oriented Defense of Poetry“. In: *New Literary History* Nr. 43 (2012), 205–224.
- Morton, Timothy, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2013.
- Morton, Timothy, *Ökologie ohne Natur*. Berlin: Matthes & Seitz 2016.
- Ogliari, Elena; Zanolini, Giacomo, „I laghi e le paludi tra geografia e letteratura“. In: Elena Ogliari, Giacomo Zanolini (a cura di), *Laghi e paludi. Prospettive geografiche e letterarie*. Milano: Mimesis 2017, 7–31.
- Pollack, Martin, *Kontaminierte Landschaften*. Wien/Salzburg: Residenz Verlag 2014.
- Rufus, Iordanus *Roßarznei*. In: Cod. Pal. germ. 255, um 1510–544, <https://doi.org/10.11588/ /diglit.483>.
- Tassin, Jacques, „La biodiversité est une écriture“. In: Pascale Amiot, Bénédicte Meillon, Davide Vago (Éds.), *Enjeux écopoétiques*. Milano: EDU-Catt 2023, 167–177.
- Tsing, Anna L., „Résurgences et proliférations“. In: Anna L. Tsing, *Proliférations*. Préface de Isabelle Stengers. Marseille: wildprojects 2022, 43–72.
- Tanneberger, Franziska; Schroeder, Vera, *Das Moor. Über eine faszinierende Welt zwischen Wasser und Land und warum sie für unser Klima so wichtig ist*. München: dtv 2023.
- Valtolina, Amelia, „Catastrofe del verso, catastrofe della lettura. Sulla poesia di Marcel Beyer“. In: *Semicerchio. Rivista di poesia comparata* Jg. LXXI, Nr. 2 (2024), 11–15.
- Valtolina, Amelia, „Per una estetica della biodiversità. A proposito della poesia di Marcel Beyer“. In: *Comparatio* (im Druck).
- van de Löcht, Joana, „Das Moor als Phobotop und locus horribilis: Über das Unheimliche in der Moordichtung um 1850“. In: Joana van de Löcht, Niels Penke (Hrsg.), *Kulturpoetik des Moores. Ressource, Phobotop, Reservoir*. Berlin/Boston: De Gruyter 2023, 85–105.
- Varela, Francisco J., „Cognitive Science and the Emergence of Selfless Selves“. In: *Revue européenne des sciences sociales* Nr. 29 (1991), 173–189.

Joana van de Löcht

Schwarztorflektüre.

Zu Marcel Beyers „Farn“ zwischen Landschaft und Intertext

1. „Ich lebe dort, wo ich verbreitet bin“ – Individualität und Gattung

Das Problem der Individualität, das Annehmen von anderen Identitäten und das Sprechen für andere (Spezies) bilden die Grundlage von Marcel Beyers 2020 erschienenem Band *Dämonenräumdienst* – wer jeweils „Ich“ sagt, wandelt sich von Gedicht zu Gedicht. In der Inhaltsbeschreibung heißt es: „In jedem einzelnen der exakt vierzig Verszeilen langen Poeme nimmt sich eine andere Figur jede Freiheit, die die strenge Begrenzung ihr läßt, erzählt Geschichten, paraphrasiert Übersetzungen, stellt Reihungen an – kurz: Sie treiben es bunt, manchmal auch wild, so daß am Ende gesagt werden muß: Es wird ernst! Es wird Zeit, den Dämonenräumdienst zu rufen“.¹

In seiner Dankrede zum Peter-Huchel-Preis aus dem Jahr 2021 führt Beyer das Sprechen für andere als Impetus für seinen Gedichtband *Dämonenräumdienst* an: „Vor dem Hintergrund meiner Erfahrung mit dem Schreiben von Libretti entdecke ich das Rollengedicht neu, das Schreiben für fremde Stimme, die nun, ins Gedicht gewendet, als eigene Stimme daherkommt. Wer ‚ich‘ sagt, sagt ‚ich‘, ganz gleich, wer es ist.“² Ein solches „Schreiben für fremde Stimme“ erfordert einen Entfremdungsprozess, so beginnt das Gedicht „November“

1 Klappentext zu Marcel Beyer, *Dämonenräumdienst* (Suhrkamp 2020, fol. 1 v.).

2 Marcel Beyer, „Dankrede zum Peter Huchel-Preis“ (2021), https://www.swr.de/swrkultur/literatur/peter-huchel-preis-2021-dankrede-marcel-beyer100.pdf&ved=d=2ahUKEMnEraoLAxU23gIHGXeQNoUQFnoECA8QAQ&usg=AOvVaw2De7rIJmGZ_1_vZXKR_RXH (Abrufdatum: 31.1.2025).

mit der Klage: „Ich brauche morgens viel zu lange,/ bis ich mich fremdgeschrieben/ habe.“ (50, V. 1–3). Im Schreiben für andere wird sich der Dichter selbst fremd: „Manchmal, wenn ein Gedicht abgeschlossen ist, frage ich mich: Und das soll ich geschrieben haben? Schon zieht es mich weiter, ins nächste Gedicht. Rauschhaftes Schreiben, zwei Jahre lang.“³

Dieses Fremdschreiben wird programmatisch im ersten Gedicht der Sammlung eingeführt. Selbstbewusst beginnt „Farn“ mit dem Wort „Ich“.⁴ Die daran anschließenden Worte – „lebe dort, wo ich verbreitet bin“ – lassen jedoch rasch Zweifel aufkommen, dass es sich hierbei um ein lyrisches Ich in menschlicher Gestalt, gar um eine Persona des Autors handelt, denn dieses Ich ist „verbreitet“ und es zählt Pflanzen zu seiner Familie – es besitzt „Farnverwandtschaft“. Das Verbreitetsein hebelt die identitätskonstituierende Ortsgebundenheit aus – ein Ich muss eindeutig lokalisierbar sein, ist nicht verbreitet, also an mehreren Orten zugleich zugegen; in dem Moment, in dem eine Verbreitung vorliegt, geht Individualität in ein Kollektiv, eine (botanische?) Gattungslogik, über.

Doch wer ist es, der hier „Ich“ sagt? Das Personalpronomen der ersten Person wird in fast allen Strophen erneut aufgenommen und einerseits mit der Tätigkeit des Schreibens und andererseits mit dem Laufen verbunden, wobei sich die beiden abwechseln. Da Pflanzen zumeist statisch und gemeinhin auch nicht des Schreibens mächtig sind, ist es unwahrscheinlich, dass das Ich selbst Farn ist. Plausibler scheint es, dass es mit dieser Pflanze oder vermittelt durch sie mit anderen Entitäten in Verbindung steht – sein Lebens-, Schreib- und Bewegungsraum wird durch Farn definiert. Entsprechend konkreti-

3 Beyer, „Dankrede zum Peter-Huchel-Preis“, o.S.

4 Vgl. Marcel Beyer, „Farn“. In: Marcel Beyer, *Dämonenräumdienst*, 8f. Es handelt sich dabei um keinen Einzelfall, so steht das „Ich“ auch am Beginn einiger weiterer Gedichte der Sammlung, so unter anderem in dem mit Damien Hirst befassten Text „Modell“ (28f.), in „November“ (50f.), „In der Lauschgrube“ (68f.), „Betet für die dunkle Jahreszeit“ (70f.), „Der Amselpapst“ (86f.), „Der Mann mit dem schiefen Maul“ (90f.). Im ‚Ich‘ artikuliert sich teils ein Beobachter, teils eine Dichterpersöna und teils etwas, das nicht klar identifiziert werden kann, so beispielsweise in „Die rote Schnur“, die einen Leseprozess inszeniert. Die Selbstbestimmung erfolgt am Ende mit den beiden Versen „kann sein, ich bin Leinen/ kann sein, ich bin unsichtbar“ (107).

siert sich das Wesen dieser Verwandtschaft zunächst in Form einer Habitatbeschreibung: Torf, Moorböden, Wasser, das „fiept und zischelt“ (V. 20), „Binse und Besenheide“ (V. 21) dienen dem Ich als Untergrund für seine Streifzüge.

2. Farnliebe als Formliebe?

Die Eröffnung von Lyrikbänden mit unterschätzten Pflanzen findet sich in vergleichbarer Form in Jan Wagners *Regentonnenvariationen* mit „giersch“.⁵ Stärker als dem Farn ist dem Giersch die Eigenschaft des Unkrauts, des die kulturelle Ordnung der Gartenlandschaft störenden, wuchernden Gewächses zugeschrieben. Er verbreitet sich ungehemmt, ihm ist nicht beizukommen, da er sein Wurzelwerk unterirdisch verbreitet, um an unerwarteten Stellen aus der Erde zu treten und schließlich in einem klanglichen Rausch den ganzen Garten zu überwuchern. Der Farn hingegen ist nicht dem ‚Unkraut‘ zuzurechnen und besitzt in seinem Wuchs und seiner urzeitlichen Anmutung ein anderes poetologisches Potential als der Giersch: Der Farn entzieht sich durch seine Blütenlosigkeit der herkömmlichen floralen Ästhetik und setzt an ihre Stelle die Form. Folgen wir Solvejg Nitzke, so gehen „Farnliebe und Formliebe oft Hand in Hand“.⁶ Er fügt sich zudem ein in eine Wendung hin zu einer Literatur der unterschätzten Pflanzen, die jenseits von Bäumen und Blüten etwa auch Moose und Gräser beachtet.⁷

„Farn“ erschien erstmals in der gleichnamigen bibliophilen Ausgabe, die Beyer gemeinsam mit seiner Partnerin, der Künstlerin Jacqueline Merz, im Rahmen des Leipziger Bibliophilen-Abends gestaltete.⁸ Auch hier eröffnet der Text die Sammlung. Das Buch zeichnet

5 Jan Wagner, „giersch“. In: Jan Wagner, *Regentonnenvariationen* (Hanser 2018, 7).

6 Solvejg Nitzke, *Farne. Ein Portrait* (Matthes & Seitz 2024, 7).

7 Vgl. etwa Laura Marie Reiling, „Torfmoos: Botanische Erkundungen bei Marion Poschmann und Klaus Modick“. In: *Kulturpoetik des Moores. Ressource, Phobotop, Reservoir*. Hrsg. von Joana van de Löcht, Niels Penke (de Gruyter 2023, 261–293). Zu alternativen Wuchs- und Blütenformen in der Gegenwartsliteratur vgl. auch Friederike Reents, „Blühende Räume. Über die Möglichkeiten ruderal-literarischer Schreibweisen am Beispiel von Ann Cotten“. In: *Euphorion* 115 (2021), 405–433.

8 Marcel Beyer, Jacqueline Merz, *Farn*, (Leipziger Bibliophilen-Abend 2019). Der in Hardcover gebundene Druck umfasst 70 unpaginierte Seiten, die 19 Gedichte

sich nicht allein dank der Einführung der auch in *Dämonenräum-dienst* gewählten Gedichtform von zehn Strophen à vier Versen durch hohes Formbewusstsein aus. Das Papier der Gedichte wird immer wieder durch die Alt-Cleve Bütten unterbrochen, auf denen Merz ihre „vegetabile [...] Strukturen“ tragenden Original-Siebdrucke anfertigte.⁹ Folgen wir Gabriele Wix, bildet die Papierwahl und -anordnung „[i]n Grammatik und Oberflächenstruktur [...] eine deutliche Zäsur“, die eine Pause in der Lektüre provoziert.¹⁰ Formliebe manifestiert sich hier zum einen in der Liebe zur hochwertigen bibliophilen Gestaltung, zum anderen in Strukturierung und Rhythmisierung, wie sie sich auch in den eingerollten Farntrieben oder in der Blattfolge des einzelnen Farnwedels zeigt. Dieser Formwillen erstreckt sich jedoch nicht auf die metrische Gestaltung des Gedichts.¹¹ Zwar lassen sich jambische Strukturen erkennen, jedoch werden sie immer wieder, vor allem durch das stets zu betonende ‚Ich‘, unterbrochen. Der strophische Rhythmus wird durch die Sätze unterlaufen, Strophen- und Satzende fallen nicht zusammen.

3. Bei der Farnverwandtschaft

Farnverwandtschaft provoziert die Frage nach Farnfortpflanzung, die, wie Solveig Nitzke betont, „nicht so leicht zu beobachten [ist] wie das alljährliche Auffächern der Wedel, aber umso interessanter. [...] Obwohl der Generationenwechsel zum festen Repertoire des

von Beyer und fünf Serigraphien von Merz tragen. Die Auflage wurde auf 99 Exemplare beschränkt. vgl. <https://www.grafikbrief.de/artikel.php?art=12883> (Abrufdatum: 27.1.2025).

- 9 Gabriele Wix, „Konzertierende Stimmen: Marcel Beyer mit Hermann Kretzschmar, Jacqueline Merz und Anno Schreier“. In: *Klang – Ton – Wort. Akustische Dimensionen im Schaffen Marcel Beyers*. Hrsg. von Sven Lüder, Alice Stašková (Springer 2021, 117–138: 136).
- 10 Wix, „Konzertierende Stimmen: Marcel Beyer mit Hermann Kretzschmar, Jacqueline Merz und Anno Schreier“, 136.
- 11 Dass sich der Farn in mathematisch-literarisches Formbewusstsein einfügt, zeigt etwa Inger Christensens „alfabet“, dessen zweite Pflanze die „bregnerne“, die Farne bilden. Zur auf der Fibonacci-Formel beruhenden Gestaltung des Gedichts, vgl. Joachim Grage, „Die Abwehr des Zufalls. Inger Christensen und die sprachbildende Kraft der Mathematik“. In: *Zahlen, Zeichen und Figuren. Mathematische Inspirationen in Kunst und Literatur*. Hrsg. von Andrea Albrecht, Gesa von Essen, Werner Frick (de Gruyter 2011, 510–528: 513–516).

Biologieunterrichts gehört, ist das Wissen um die Zwischenstadien, die von Schleimfilmen überzogenen Sexszenen im Schatten der Farne und ihre Beziehung zu mehr oder weniger romantischen Mythen menschlicher Erotik eher Nischenwissen.“¹² Die Farnfortpflanzung wird von Linné der Kryptogamie zugeordnet, da sie nicht, wie sonst üblich, mittels Blüten und Pollen, sondern ‚im Geheimen‘ erfolgt.¹³ Unter den Wedeln reifen in den Sporangien die Sporen heran, bis diese platzen. Die (haploiden) Sporen werden durch die Luft verbreitet; wenn sie auf fruchtbaren Grund fallen, können aus ihnen Gametophyten wachsen, die jedoch anders als die Ursprungspflanze keine Sporen besitzen. Sie sind stattdessen in der Lage, Zellen zu bilden, „die zu einer diploiden Zygote verschmelzen, aus der sich dann der Sporophyt, also die Farnpflanze bildet.“¹⁴ Dieses Verschmelzen ist die geheime Hochzeit, die erst Mitte des 19. Jahrhunderts durch Wilhelm Hofmeister entschlüsselt wurde.

Dass die geschlechtliche Verbindung im Geheimen zu menschlicher Nachahmung im Schutz des Farns einlädt, verdeutlicht Nitzke am Beispiel von Thomas Hardys 1874 erschienenen Roman *Far from the Madding Crowd*. Und auch bei Beyer zeichnet sich ein Teil der Farnverwandtschaft dadurch aus, dass sie sich über „Liebesnestern schließt“ (V. 4). Diese Liebesnester befinden sich jedoch nicht im Schutz des Waldgrunds, wie im Fall von Hardys Roman, oder *under der linden/ an der heide*, sondern auf „Trockenfeldern“ (V. 3) – eine Ortsbezeichnung, die sich der Anmutung des *locus amoenus* entgegenstellt. Das Trockenfeld ist in den Wörterbüchern nicht gut belegt, allein das DWB der Brüder Grimm kennt es als „platz zum trocknen, meist in ziegeleien“ und als „unbewässertes ackerland‘, dem reisfeld gegenübergestellt“.¹⁵ Der Verweis auf das Lemma ‚trockenboden‘ identifiziert das Trockenfeld zusätzlich als „unbewässerte[n] oder nicht sumpfige[n], feste[n] erdboden“.¹⁶ Die Farnverwandtschaft

12 Nitzke, *Farne*, 12.

13 Nitzke, *Farne*, 80.

14 Nitzke, *Farne*, 81.

15 Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 22, Sp. 753, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?лемид=T11881> (Abrufdatum: 25.1.2025).

16 Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 22, Sp. 752, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?лемид=T11862> (Abrufdatum: 25.1.2025).

wächst folglich nicht auf dem Moorgrund, den das Ich in den weiteren Strophen beschreiten wird, sondern auf trockener, fester Erde.¹⁷

Der andere Teil der „Farnverwandtschaft“ befindet sich nicht mehr im Stadium des Wachsens, sondern ist „seit langem schon zu Torf“ (V. 5) geworden. Torf besteht aus abgestorbenem Pflanzenmaterial, zumeist Torfmoos (*Sphagnum*), das im nähr- und sauerstoffarmen Milieu des Moores nicht vollständig abgebaut wird, sondern sich Jahr für Jahr übereinander lagert, wobei die unteren Schichten immer weiter komprimiert werden. Das Torfwachstum beläuft sich pro Jahr auf ca. 1 mm, so dass der Blick in den Torfgrund zugleich ein Blick in die Tiefenzeit ist.¹⁸ Im Gedicht finden sich verschiedene Passagen, die sich als Referenz auf einen langsam Evolutionsprozess lesen lassen, so vor allem in der vierten und fünften Strophe. „Von nun an eine andere/ Atemtechnik“ (V. 14f.) mag, nachdem die Füße in der vorangehenden Schreibszene noch nass sind, den Übergang vom Wasser ans Land und einen damit einhergehenden Übergang von Kiemen- zu Lungenatmung meinen. „Ich mache einen/ Schritt und komm voran. Ich mache// einen zweiten Schritt und bin schon/ da.“ (V. 15–18) entspräche dann möglicherweise Evolutionsschritte – das Stapfen durch „Herkünfte“ (V. 18) wäre dann das Nachvollziehen eines solchen Evolutionsprozesses. Doch ist diese Interpretation so unsicher wie der Moorboden, auf dem sie fußt.

17 Die „Trockenfelder“ gemahnen zugleich an die Trockentäler in Günter Eichs „Landschaftskunde“, die jedoch eine Absage an verwandtschaftliche Zusammenhänge darstellen: „Es gibt nichts zu hören,/ gibt keine Familien-/ zusammenhänge, keine/ Vorwände und Weisheiten“. Der Text erschien 1966 in *Anlässe und Steingärten*, vgl. auch Günter Eich, *Gesammelte Werke*, Bd. 1. Hrsg. von Axel Vieregg (Suhrkamp 1991, 153). Auf der übernächsten Seite wird in „Ihn zu sich bitten“ – dem zweiten Teil des sechs Gedichte umfassenden Zyklus „Fortsetzung des Gesprächs“, auch der Farn aufgerufen: „Wer leugnet,/ daß das Grüne grün ist?/ Das gibt unserm Wort/ die schöne Sicherheit,/ die Bedeutsamkeit des festen Grundes./ Aber die Stilisierung,/ die ein Herz sich auferlegt;/ behält seine Motive/ wie der Ammonit,/ den der Tote betrachtet./ er möchte die Fühler ausstrecken,/ das Weinlaub verwandeln in Farnspiralen, Irrtümer zum Blühen bringen,/ den Herbst hören als Schneegeruch“, vgl. Eich, *Gesammelte Werke*, Bd. 1, 155.

18 Zu Torf und der Entstehung von Mooren, vgl. einführend Hedwig Roderfeld, „Moore. Über ihre Entstehung, ihre Nutzung und ihren Schutz“. In: van de Löcht, Penke (Hrsg.), *Kulturpoetik des Moores*, 17–30.

4. Der Torf als Buch

Der Ablagerungsprozess des zweiten Teils der „Farnverwandtschaft“ schichtet nicht allein tiefenzeitliche Herkünfte übereinander, sondern wird in der Vertorfung zum Buch („und teils seit langem schon zu Torf/ geworden ist, also ein Buch,“ V. 5f.), das zwar nicht lesbar ist, aber doch ein kulturelles Artefakt bildet. Die Verknüpfung von Torf und Buch weist erneut in Wagners *Regentonnenvariationen*: In „torf“ – ebenfalls zehn Strophen à vier Verse – wird dieser in seiner im Boden lagernden Form zunächst als „archiv“ (V. 14) bezeichnet.¹⁹ Der gestochene und aufgeschichtete Torf hingegen erhebt im Bild „ein umgekippter stoß von bibeln“ (V. 20) das ungeordnete Schriftmaterial des Archivs in die geordnete Form des (sakralen) Buchs. Eine solche Sakralisierung von Schrift lässt sich auch bei Beyer erkennen, wenn er die im Boden hinterlegte „unentzifferbare[] Schrift“ (V. 7) des Farns als „Hieroglyphen“ (V. 33) beschreibt, denen das „bloße Auge“ (V. 32) nicht beikomme. Das Problem bei der Entzifferung des torfgewordenen Farns ist, dass es sich um eine „Schwarztorflektüre“ (V. 31) handelt, bei der „schwarz auf schwarz“ (V. 31f.) statt schwarz auf weiß geschrieben wird. Der Torf enthält Zeichen, die sich durch mangelnde Differenz zu ihrem Untergrund der Lesbarkeit entziehen. Das *liber naturae* lässt sich nicht mit den Augen entziffern – an die Stelle des augengeleiteten Lektüreprozesses tritt ein Verfolgen durch Witte rung, „wie jene Fährte, jene Spur eines// fremdartigen Geruchs, dem nur die/ Hundenase folgen kann“ (V. 8–10).

Aus der Begegnung mit dem Buch, das die torfgewordene Farnverwandtschaft bildet, erwächst eine dreifach, in Variation wiederholte Schreibszene: „Ich schreibe/ das mit nassen Füßen, halber Hand// und einem um den Kopf drapierten/ Lappen“ (V. 11–14) – „Ich schreibe dies mit kalten/ Händen, schweren Füßen, mit/ einem um den Kopf gewickelten/ nassen Lappen.“ (V. 25–28) – „Ich schreibe dies, um/ dich zu grüßen, tief im Adlerfarn,// mit beiden Händen und einem um/ den Kopf geschwungenen/ Frotteetuch“ (V. 35–39). Die dreifache zirkuläre Bewegung des Tuchs korrespondiert mit dem schneckenförmigen Köpfen des Farns. Die Feuchtigkeit scheint zwi-

19 Jan Wagner, „torf“. In: Wagner, *Regentonnenvariationen*, 56f.

schen der ersten und zweiten Schreibszene über die Füße nach oben zu Kopf zu steigen und im Lappen gespeichert zu werden. Kalte Hände und schwere Füße mögen Folgen dieser liquiden Umverteilung sein, wobei die schweren Füße auch der in der Zwischenzeit vollzogenen Moorwanderung zugeschrieben werden können. Die um die Stirn gelegten Lappen ebenso wie Gliederschwere und unzureichender Temperaturausgleich evozieren zugleich den Eindruck von Krankheit, der durch kühlende Wickel und Stirnlappen entgegengewirkt werden soll. Die so gekühlte Stirn eignet sich schließlich zur Geistesarbeit, erst mit ihr „knips[t]“ das Ich „etwas an: Wildsein, Erinnern, der Versuch einer Schwarztorflektüre“ (V. 29f.). Den vorwärtsschreitenden Bewegungen des Körpers in der vierten bis sechsten Strophe tritt nun eine rückwärtsgewandte, auf Erinnerung und Trieb zielende Bewegung des Geistes entgegen.

Das Frotteetuch in der letzten Strophe schließlich stellt als Industrieprodukt einen ästhetischen Bruch dar, ist aber zugleich das dickste Gewebe und mag als solches zum Schutz dienen. Beyer weist hinsichtlich der Stelle auf Christian Grabbes Komödie *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*, in der zur Vorbereitung auf ein Besäufnis die Köpfe mit Bettlaken umwickelt werden. Auf die Frage nach dem Zweck dieser Vorkehrung antwortet der Schulmeister, der größte Säufer des Stücks: „[B]loße Vorsicht! Wegen des Umfallens besaufe ich mich gerne mit verbundenem Kopf!“²⁰ Es handle sich, Beyer zufolge, dabei um ein Einstellen auf das Rauschhafte, wobei es weniger um den Alkoholexzess als um „den Rausch des Schreibens“ gehe.²¹ Der abschließende Aufruf „Saufe den Mond, sauf/ ihn doch, wenn du kannst.“ (V. 39f.) ist in diesem Kontext als Provokation zum Rausch zu lesen, wobei das englische *lunatic* – die geistige Unzurechnungsfähigkeit oder Wahn – auf den *furor poeticus* verweisen mag.

20 Christian Dietrich Grabbe, „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“. In: *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*, Bd. 1. Hrsg. von Alfred Bergmann (WBG 1960, 259). Beyer weist darauf hin, dass er den Hinweis auf diese Form des Exzessschutzes bei Thomas Kling, „Kamerad, wo ist dein linker Fuß?“. Grabbe-Miszellen und Beipackzettel“. In: *Werke in vier Bänden*, Bd. 4: *Essays 1974–2005*. Hrsg. von Frieder von Ammon (Suhrkamp 2020, 618–632: 623).

21 Mitteilung an die Autorin von Marcel Beyer in einer E-Mail vom 9. Januar 2025.

5. Farnverwandtschaft I – Seamus Heaney

Neben Grabbe speist sich der Text noch weit stärker aus anderen intertextuellen Reservoirs: In seiner „Dankrede zum Peter-Huchel-Preis 2021“ verweist Beyer auf den Gedichtband *North* des irischen Autors Seamus Heaney und darin vor allem auf das Gedicht „Kinship“. In dem 1975 erschienen Band kontrastiert der spätere Nobelpreisträger Landschafts- und vor allem Bodendichtung mit einer radikalen Darstellung der gegenwärtigen Verwerfungen im Nordirlandkonflikt; „Kinship“ ist dabei eindeutig der ersten Gruppe zuzuordnen. Es handelt sich um einen sechsteiligen Zyklus über das Moorland und fügt sich zu den zahlreichen Beschwörungen von Moorleiche und Schilderungen des Torfstechens in Heaneys Lyrik und insbesondere im Band *North*.²² Die ersten zwei Strophen des ersten Gedichts mit der deutschen Übersetzung von Richard Pietraß zitiert Beyer in seiner Rede vollständig. Sie sei um die dritte ergänzt, da auch sie „Farn“ Patin stand:

Kinned by hieroglyphic
peat on a spreadfield,
to the strangled victim,
the love-nest in the bracken,

I step through origins
like a dog turning,
its memories of wilderness
on the kitchen mat:

The bog floor shakes,
water cheeps and lisps,
as I walk down
rushes and heather.

Durch Torfhieroglyphen
verstreut auf einem Feld,
dem erwürgten Opfer verwandt,
dem Liebesnest im Farn,

gehe ich durch Ursprünge
wie ein Hund,
der die Erinnerung an seine Wildheit
auf dem Küchenläufer auskreiselt:

der Moorgrund schwankt,
Wasser piepst und lispt,
während ich Binsen
und Heide niedertrete.²³

-
- 22 Die mit Knochen durchsetzte Erde ist dem ersten Zyklus in Marcel Beyers Band *Erdkunde* (2002) vergleichbar, wobei die Moorleichen bei Heaney besser erhalten sind und eine distinkte Persönlichkeit und Geschichte besitzen.
- 23 Seamus Heaney, *Norden. Gedichte Englisch–Deutsch*. Übersetzung aus dem Englischen von Richard Pietraß (Hanser 1996, 64f.).

Beyer legt mit „Farn“ keine Übersetzung vor, stattdessen dient ihm Heaneys Gedicht als Ton, den er im Schreibprozess knetet und neu formt. Dies kann unter anderem in Form der Aufnahme einzelner Begriffe unter Umwertung des ursprünglichen Texts geschehen, wie exemplarisch an der Rezeption der ersten Strophe Heaneys bei Beyer anschaulich wird: Zunächst fällt auf, dass das innerhalb der Logik der Moorleichendichtung stehende „strangled victim“, das – wohl in Folge des Stelldicheins im „lovenest in the bracken“ – ermordet wurde, in „Farn“ unerwähnt bleibt. Damit wird auch die menschliche Ge-nealogie, wie sie bei Heaney angelegt ist und in Pietraß’ Übersetzung vereindeutigt wird, gekappt. An ihre Stelle tritt die Farnverwandtschaft, die die zeitenübergreifende Verwandtschaft mit dem einst erwürgten (und im Moor versenkten?) menschlichen Opfer durch die speziesübergreifende Verwandtschaft mit(tels) Farn ersetzt.²⁴

Heaneys Texte erscheinen zunächst einfach, zeigen jedoch bei genauerer Lektüre eine hohe Affinität zu spezialisierter Fachsprache, so etwa auch im Falle des Begriffs ‚spreadfield‘, den Pietraß allein mit „Feld“ übersetzt, aus dem Beyer jedoch zunächst das Verb „to spread“ rauslöst und für das Sich-Verbreiten des Ichs nutzt. Der Begriff ‚spreadfield‘ ist im heutigen englischen Sprachgebrauch nicht geläufig und ist ein Fachwort aus dem Umfeld der Torfgewinnung. Patric Grahams *General View of the Agriculture of Stirlingshire* aus dem Jahr 1812 informiert: „In this manner, a stripe of ground, from ten to fifteen feet in breadth, is annually cleared of the upper stratum around the whole area of the mossy soil. The lower stratum of black, compact peat earth, remains; and in this the people of the neighbourhood dig their fuel, and on its surface they *spread* out their peats to dry; whence this space, which had been cleared of the spongy upper stratum, is here called *spreadfield*.“ – Mit „Trockenfeld“ gibt Beyer folglich die akkurate Übersetzung als Pietraß.

Die über die Übersetzung vermittelte philologische Erschließung des Begriffs ‚Trockenfeld‘ führt zu Problemen hinsichtlich der ökologischen Gegebenheiten, die, ohne Heaneys Vorlage zu beachten, zuvor mit dem DWB als Gewährsmann als „unbewässerter oder nicht

24 Zu speziesübergreifendem „Kinship“, vgl. u.a. Donna J. Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Cthulucene* (Duke University Press 2016).

sumpfiger, fester erdboden“ verstanden werden konnten, auf dem Farnwachstum plausibel erscheint. Auf einer von der oberen Mooschicht befreiten Fläche, die zum Trocknen der Torfe dient, wächst jedoch kein Farn. Die Farnverwandtschaft ist folglich keine im ökologischen Sinne, in der realen Welt aufzufindende, sondern allein eine sprach- und vor allem eine literaturbasierte, wie im Folgenden zu zeigen sein wird.

6. Farnverwandtschaft II – Wuchernde Verweise

Der Farn beginnt sich erst spät in der deutschsprachigen Lyrik auszubreiten.²⁵ Georg Heym gibt ihn, neben dem „Nest von jungen Wasserratten“ seiner Ophelia zum Haarschmuck,²⁶ ansonsten hat er in der Klassischen Moderne wenig Spuren hinterlassen. Er scheint erst dort wachsen zu können, wo eine herkömmliche florale Ästhetik nicht mehr möglich ist. Auch wenn der Titel anderes vermuten lässt, so nutzt Paul Celan in *Mohn und Gedächtnis* eine im Verfall begriffene, moribunde Flora sowie die Abwesenheit von Blumen, um den Bruch, den die Shoah mit herkömmlichen blumigen Schreibweisen und Metaphernwelten bedeutet, zu verdeutlichen: „Zuschanden gehaun war der Mond, das Blümlein von Akra“²⁷ – „ein schwärzlich Blatt hing im Holunder“²⁸ – das Haar von Marianne bleibt „[f]liederlos“.²⁹ Statt dessen sprießen „Aschenkraut“ und „Aschenblume“.³⁰ Zudem erobern unscheinbarere Pflanzen wie „Moos“ und „Farn“ die Verse. Gleich dreimal taucht der Farn in der 1952 erschienenen Sammlung

-
- 25 Ich danke Christian Strunk für die Unterstützung bei der Arbeit an den folgenden Ausführungen.
- 26 In der zweiten Strophe finden sich die Verse: „Warum sie starb? Warum sie so allein/ Im Wasser treibt, das Farn und Kraut verwirrt?“, vgl. Georg Heym, „Ophelia I“. In: Georg Heym, *Dichtungen und Schriften, Bd. 1, Lyrik* (Beck 1964, 160).
- 27 Paul Celan, „Ein Lied in der Wüste“. In: Paul Celan, *Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band* (Suhrkamp 2018, 33).
- 28 Paul Celan, [o.T.]. In: Celan, *Die Gedichte*, 34.
- 29 Paul Celan, „Marianne“. In: Celan, *Die Gedichte*, 34.
- 30 Paul Celan, „Aschenkraut“. In: Celan, *Die Gedichte*, 37; vgl. auch Paul Celan, [o.T.], in: *Die Gedichte*, 51. Wobei es sich beim Aschenkraut nicht um eine Metapher, sondern um eine Übersetzung der Gattungsbezeichnung *Cineraria* handelt, vgl. Barbara Wiedemann, „Kommentar zum Lemma ‚Aschenkraut‘“. In: Celan, *Die Gedichte*, 677.

auf, am prominentesten in „Das Geheimnis der Farne“.³¹ Der Farn bleibt bei Celan schwach konturiert, ist allein im Bild des „Gewölbe[s] der Schwerter“ (V. 1) zu fassen. Die Form des Farnwedels wird mit der Klinge einer Waffe verglichen und in den folgenden Versen zu Metall transformiert. Die vegetabile Qualität des Farns hingegen geht auf das „wir“ über, wenn das Ende lautet: „Wir leeren den Krug nur vom Tisch, weil uns Spiegel bewirken:/ einer springe entzwei, wo wir grün sind wie Laub“ (V. 9f.). Das wenige Seiten später zu findende Gedicht „Die letzte Fahne“ spielt in der Wendung „Sie reiten den Wahn in den Farn!“ (V. 7) vor allem mit der Lautung und dem Bin-nenreim. Allein der „Käfer im Farn“ im titellosen Gedicht mit dem Incipit „Unstetes Herz, dem die Heide die Stadt baut“ situiert den Farn stärker im Naturraum – hier ist er nicht allein Form oder Farbe, sondern dient anderen Lebewesen als Grundlage. In den folgenden Jahrzehnten breiten sich die Farne in der Lyrik geradezu rhizomatich aus und bilden „Farnverwandtschaft“, so etwa bei Ingeborg Bachmann („Thema und Variation“), in der zuvor angeführten „Fortsetzung des Gesprächs“ von Günter Eich, bei H.C. Artmann („Den Horizont überschreiten“) oder Elke Erb („Jäger und Sammler“).

Bereits Gabriele Wix weist darauf hin, dass Beyers „Farn“ eine Hommage an Friederike Mayröcker bilden mag.³² In dem kleinen Text „Winter v. schwalbe etwa, oder schreiben wir poets' poetry?“ anlässlich eines Interviews von Beyer mit Mayröcker am 15. Juni 2016 schildert die Autorin das Gespräch und die verbundene Fotosession:

-
- 31 Paul Celan, „Das Geheimnis der Farne“. In: Celan, *Die Gedichte*, 37. Des Weiteren in „Die letzte Fahne“ (in: Celan, *Die Gedichte*, 38), das durch die Homophonie gleichfalls auf den Farn verweist und das Gedicht mit dem Incipit „Unstetes Herz, dem die Heide die Stadt baut“ (in: Celan, *Die Gedichte*, 56). Unter gleichem Titel versammelt Anselm Kiefer mehrere Öltafelbilder, die sich mit Celans 1946 entstandenem Gedicht auseinandersetzen, Textfarbe in Naturalien schichten und 2021 in der Pariser Ausstellung *Pour Paul Celan* mit anderen impliziten wie expliziten Dichterwidmungen vereint wurden.
- 32 Vgl. Wix, „Konzertierende Stimmen: Marcel Beyer mit Hermann Kretzschmar, Jacqueline Merz und Anno Schreier“, 136.

wir sind konzentriert (im Grünen), ich starre in die rosa Wipfel oder hocke mit geschlossenen Augen (hockend im Grünen) Kopf in den Händen um mich den Momenten der Wahrheits-Findung; den blauen Anemonen der Wahrheits-Erfindung hinzugeben ach lückenhaftes casting Erinnerung!: Gedächtnis haltlos, im Grünen. Erschöpft, schliesslich einander fragend „haben wir alles ausgelotet (im Grünen) erschöpfend bedacht? ist das Schreiben etwa wie das Ansetzen von Dominosteinen?³³

Eine Begegnung „im Grünen“ – die Unterstreichungen finden sich alle im Typoskript Mayröckers – ist zwar noch nicht gleich eine Begegnung im Farn, doch räumt Bayer im sich anschließenden Essay zu Mayröckers „fleurs“ dem Farn mit dem Hinweis auf die Zeile „mit FARNKRAUT AUGEN, Breton“ aus dem Gedicht „Proëm auf den Änderungsschneider Aslan Güttekin“ eine besondere Stellung ein.³⁴ Auf dieses Gedicht verweist auch Thomas Kling in seiner Laudatio anlässlich der Verleihung des Büchner-Preises an Mayröcker und erkennt hierin ein Musterbeispiel für das titelgebende „Abscannen der Gesichtsdaten“. Zum hier interessierenden Farnbezug schreibt er:

Der letzte Vers ist surrealisch zu nennen. Er lautet: „mit FARNKRAUT AUGEN, Breton.“ Sehen wir nun die „FARNKRAUT AUGEN“ als Metapher für den gleichsam undomestiziert-wildwuchernden poetischen Blick, und erinnern daran, daß Farnsamen im Volksglauben die Gabe der Unsichtbarmachung zugesprochen wurde, verstärkt sich durch appellative Nennung des Oberhaupts der französischen Surrealisten, André Breton, dem das letzte Wort gewidmet ist, dann werden wir feststellen, daß der Blickkontakt zwischen den beiden (oder etwa den drei?) Protagonisten, deren einer der Änderungsschneider Aslan Güttekin ist, eine höchst überraschende Rasanz in sich birgt.³⁵

-
- 33 Friederike Mayröcker, „Winter v. Schwalbe etwa, oder schreiben wir poets' poetry?“. In: *Marcel Beyer. Text + Kritik* 218/219 (2018), 3.
- 34 Vgl. Marcel Beyer, „Friederike Mayröcker, *fleurs*“. In: *Marcel Beyer. Text + Kritik*, 4–12: 6. Das „Proëm auf den Änderungsschneider Aslan Güttekin“ findet sich in Friederike Mayröcker, *Gesammelte Gedichte, 1939–2003*. Hrsg. von Marcel Beyer (Suhrkamp 2019, 587).
- 35 Thomas Kling, „Friederike Mayröcker. Das Abscannen der Gesichtsdaten“. In: *Werke in vier Bänden*, Bd. 4, 609–617: 612f. Die Laudatio auf Mayröcker geht dem zuvor erwähnten Beitrag zu Grabbe voraus, was darauf hindeuten könnte,

Das Wissen um die geheime Wirkung der Farnsamen mag Kling aus seiner eigenen Arbeit am fünf Gedichte umfassenden Zyklus „Farnsamen“ gezogen haben – die entsprechenden Informationen finden sich etwa im „Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens“.³⁶ Die fünf Gedichte, die in den Jahren 2001/2 entstanden, widmen sich frühneuzeitlichen Gemälden, darunter etwa Pieter Breughels Kupferstich „Der Alchemist“. In keinem der Gedichte werden der Farn oder die Farnsamen erwähnt, die Verbindung bleibt hier unsichtbar.

Dass die „Farnverwandtschaft“ kein festgelegtes intertextuelles Verhältnis ist, legt Beyers Verweis auf Peter Huchels „Todtmoos“ in der „Dankrede zum Peter-Huchel-Preis 2021“ nahe. So konzediert er:

Heute, nach der Wiederbegegnung mit Peter Huchels Werk, bin ich mir nicht mehr sicher, daß mich tatsächlich Seamus Heaney, die Torfhieroglyphen und der Hund in die „unentzifferbare Schrift“ geleitet haben. In Peter Huchels Gesammelten Werken strich ich im Sommer 1985 eines seiner letzten Gedichte an:

Todtmoos
In Todtmoos
sah ich in weißer leuchtender Schneeluft
schneeflückende Wesen fliegen.
Ich griff in den Flockenfall
und fing nur Kälte.
Schneenarben an den Felsen,
Wegzeichen wohin? Schriftzeichen,
nicht zu entziffern.

Möglich, die eine Moorgegend hat mich, Jahrzehnte durchkreuzend, in eine andere Moorgegend geführt – memories of wilderness, dreiunddreißig Jahre zurück, die der Hund auf der Küchenmatte zu fassen bekommt.³⁷

Die Intertextualität erscheint hier als etwas Nichtintendiertes, als eine verschüttete Erinnerung, die erst durch die Relektüre wieder aufgedeckt wird. Es wäre also, den beiden Verbreitungswegen des Farns

dass „Farn“ eng mit den Korrekturen des Essay-Bandes von Thomas Klings Werkausgabe verbunden war.

36 Heinrich Marzell, „Art. Farn“. In: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Bd. 2. Hrsg. von Hanns Bächtold-Stäubli (De Gruyter 2015, Sp. 1215–1229).

37 Marcel Beyer, „Dankrede zum Peter Huchel-Preis“.

ähnlich, mit zwei Arten der intertextuellen Beziehung im „Dämonenräumdienst“ zu rechnen: einer die offengelegt wird, die überirdisch, den Rhizomen der Pflanze gleich, erkennbar ist, wie es mit „Farn“ für die Bezugnahme auf Heaney der Fall ist. Dem steht eine ungewissere, konstruierbare, vielleicht auch heimliche Ausbreitung, teils durch Zwischenstufen, gegenüber, wie sie der Verbreitung mittels Sporen und Gametophyten entspräche.

7. Fazit

Mit Blick auf Mayröckers schreibende Auseinandersetzung mit Jean Genet und Jacques Derrida erklärt Beyer: „Wie bei ihr öffnet sich bei Jean Genet mit der Blumenfülle eine Welt der – mitunter rohen – Intimität und wie bei ihr fungieren bei Jacques Derrida die Namen der Blumen als Schaltstellen zwischen sinnlicher Erfahrung und Denkbewegung.“³⁸ Die Farnverwandtschaft wäre in diesem Sinne weniger Teil einer sinnlich erfahrbaren Landschaft Moor, denn eine intertextuelle Denkbewegung, der „nur die Hundenase“ folgen kann. Es handelt sich eben nicht um einen Beitrag zum Eco- oder Nature-Writing, sondern um ein poetologisches Programm, das dem sich anschließenden Band zugrunde gelegt wird. Das sich so erschreibende Ich ist vor allem auch ein Leser, der sich durch das eigene Schreiben anverwandelt.

Seinen Abschluss wird der Band in der im Moorwasser eingepferchten „Bunkerkönigin“³⁹ finden – eine Allusion auf Heaneys Moorleichen und insbesondere seine „Bog Queen“ –, die die „Moorbrühe // aus dem Betonboden sprudeln“ (I, V. 4f.) lässt. Das atemraubende Sickerwasser wird von ihr dichtend zum „Geruch/ nach blühendem Wandfarn, nach Sporen“ transformiert und, „die Finger im blühenden// Moos vergraben, Moorbrühe/ auf den Lippen“ (V. 36–38) um ihre eigene Identität ringt. Ihnen wären weitere Boden- und Moorgedichte im ersten Zyklus des 2022 erschienenen Bandes *Erd-*

38 Beyer, „Friederike Mayröcker, *fleurs*“, 10.

39 Marcel Beyer, „Bunkerkönigin“. In: Beyer, *Dämonenräumdienst*, 156–167, vgl. hierzu Annika Hammer, Friederike Reents, „Kontaminierte Speicher: Sondagen in literarische Moore der Gegenwart“. In: van de Löcht, Penke, *Kulturpoetik des Moores*, 219–236.

kunde zur Seite zu stellen, hier vor allem die Landschaftsstudie „Hochmoor“.⁴⁰

Die Farnverwandtschaft findet mit Beyers Text keine Ruhe: Auch parallel zu Beyers „Dämonenräumdienst“ entrollten sich allerlei neue Triebe, so etwa Sabine Schos „farnfrontispiz“⁴¹ (2019), Marion Poschmanns „Farnfraktal“⁴² (2020) oder Lars Reyers „Spuren von Farn“ (2023).⁴³

Literaturverzeichnis

- Beyer, Marcel, Jacqueline Merz, *Farn*. Leipzig: Leipziger Bibliophilen-Abend 2019.
- Beyer, Marcel, „Friederike Mayröcker, *fleurs*“. In: *Marcel Beyer. Text + Kritik* 218/219 (2018), 4–12.
- Beyer, Marcel, *Dämonenräumdienst*. Berlin: Suhrkamp 2020.
- Beyer, Marcel, *Dankrede zum Peter Huchel-Preis* (2021), https://www.swr.de/swrkultur/literatur/peter-huchel-preis-2021-dankrede-marcelbeyer100.pdf&ved=2ahUKEMnEroaLAXU23gIHGXeQNoUQFnoECA8QAQ&usg=AOvVaw2De7rIJmGZ_1_vZXKR_RXH (Abrufdatum: 31.1.2025)
- Celan, Paul, *Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*. Berlin: Suhrkamp 2018.
- Eich, Günter, *Gesammelte Werke*, Bd. 1. Hrsg. von Axel Vieregg. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991.
- Grabbe, Christian Dietrich, „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“. In: *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*, Bd. 1. Hrsg. von Alfred Bergmann. Darmstadt: WBG 1960.

40 Vgl. hierzu Joana van de Löcht, „Jenseits des Extraktivismus – zu ‚Hochmoor‘ und den fossilen Brennstoffen im ersten Zyklus von Marcel Beyers Erdkunde (2002)“. In: *Gedichte von Marcel Beyer. Interpretationen*. Hrsg. von Christoph Jürgensen, Holger Pils. Paderborn: Brill mentis 2025, 51–66.

41 Abgedruckt in Solveig Nitzke, „Pflanzenzeit und Weltzeit. Farnlust im Schatten der Systema Naturæ“. In: *Zeiten der Materie. Verflechtungen temporaler Existenzformen in Wissenschaft und Literatur (1770–1930)*. Hrsg. von Alexander Kling & Jana Schuster (Wehrhahn 2021, 147–166).

42 Marion Poschmann, „Farnfraktal“. In: Marion Poschmann, *Nimbus* (Suhrkamp 2020, 53), vgl. hierzu Sonja Klein, „Jenseits des Menschen – Vegetal Poetics oder Schreiben im Anthropozän. Shapcott, Wagner, Egger, Poschmann“. In: *Blütenlesen. Poetiken des Vegetabilen in der Gegenwartsliteratur*. Hrsg. von Yvonne Al-Taie, Evelyn Dueck (Springer 2023, 23–39).

43 Lars Reyer, „Spuren von Farn“. In: Lars Reyer, *Falsche Kathedralen* (Schöffling 2023, 81).

- Grage, Joachim, „Die Abwehr des Zufalls. Inger Christensen und die sprachbildende Kraft der Mathematik“. In: *Zahlen, Zeichen und Figuren. Mathematische Inspirationen in Kunst und Literatur*. Hrsg. von Andrea Albrecht, Gesa von Essen und Werner Frick. Berlin/Boston: De Gruyter 2011, 510–528.
- Hammer, Annika; Reents, Friederike, „Kontaminierte Speicher: Sondagen in literarische Moore der Gegenwart“. In: *Kulturpoetik des Moores. Resource, Phobotop, Reservoir*. Hrsg. von Joana van de Löcht, Niels Penke. Berlin/Boston: De Gruyter 2023, 219–236.
- Haraway, Donna J., *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulu-cene*. Durham: Duke University Press 2016.
- Heaney, Seamus, *Norden. Gedichte Englisch–Deutsch*. Übersetzung aus dem Englischen von Richard Pietraß. München/Wien: Hanser 1996.
- Heym, Georg, *Dichtungen und Schriften*. Bd. 1: *Lyrik*. Hamburg/München: Beck 1964.
- Klein, Sonja, „Jenseits des Menschen – Vegetal Poetics oder Schreiben im Anthropozän. Shapcott, Wagner, Egger, Poschmann“. In: *Blütenlesen. Poetiken des Vegetabilen in der Gegenwartsliteratur*. Hrsg. von Yvonne Al-Taie, Evelyn Dueck. Berlin: Metzler 2023, 23–39.
- Kling, Thomas, „Friederike Mayröcker. Das Abscannen der Gesichtsdaten“. In: *Werke in vier Bänden*. Bd. 4: *Essays 1974–2005*. Hrsg. von Frieder von Ammon. Berlin: Suhrkamp 2020, 609–617.
- Kling, Thomas, „Kamerad, wo ist dein linker Fuß?“. Grabbe-Miszellaneen und Beipackzettel“. In: *Werke in vier Bänden*. Bd. 4: *Essays 1974–2005*. Hrsg. von Frieder von Ammon. Berlin: Suhrkamp 2020, 618–632.
- van de Löcht, Joana, „Jenseits des Extraktivismus – zu ‚Hochmoor‘ und den fossilen Brennstoffen im ersten Zyklus von Marcel Beyers Erdkunde (2002)“. In: *Gedichte von Marcel Beyer. Interpretationen*. Hrsg. von Christoph Jürgensen, Holger Pils. Paderborn: Brill mentis 2025, 51–66.
- Marzell, Heinrich, „Art. Farn“. In: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Bd. 2. Hrsg. von Hanns Bächtold-Stäubli, Berlin/Boston: De Gruyter 2015, Sp. 1215–1229.
- Mayröcker, Friederike, „Winter v. Schwalbe etwa, oder schreiben wir poets' poetry?“. In: *Marcel Beyer. Text + Kritik* 218/219 (2018), 3.
- Mayröcker, Friederike, *Gesammelte Gedichte, 1939–2003*. Hrsg. von Marcel Beyer. Berlin: Suhrkamp 2019.
- Nitzke, Solvejg, „Pflanzenzeit und Weltzeit. Farnlust im Schatten der Systema Naturæ“. In: *Zeiten der Materie. Verflechtungen temporaler Existenzformen in Wissenschaft und Literatur (1770–1930)*. Hrsg. von Alexander Kling & Jana Schuster. Hannover: Wehrhahn 2021, 147–166.

- Nitzke, Solveig, *Farne. Ein Portrait*. Berlin: Matthes & Seitz 2024.
- Poschmann Marion, *Nimbus*. Berlin: Suhrkamp 2020.
- Reents, Friederike, „Blühende Räume. Über die Möglichkeiten ruderalliterarischer Schreibweisen am Beispiel von Ann Cotten“. In: *Euphorion* 115 (2021), 405–433
- Reiling, Laura Marie, „Torfmoos: Botanische Erkundungen bei Marion Poschmann und Klaus Modick“. In: *Kulturpoetik des Moores. Ressource, Phobotop, Reservoir*. Hrsg. von Joana van de Löcht, Niels Penke. Berlin/Boston: De Gruyter 2023, 261–293.
- Reyer, Lars, *Falsche Kathedralen*. Frankfurt a.M: Schöffling 2023.
- Roderfeld, Hedwig, „Moore. Über ihre Entstehung, ihre Nutzung und ihren Schutz“. In: *Kulturpoetik des Moores. Ressource, Phobotop, Reservoir*. Hrsg. von Joana van de Löcht, Niels Penke. Berlin/Boston: De Gruyter 2023, 17–30.
- Wagner, Jan, *Regentonnenvariationen*, Berlin: Hanser 2018.
- Wix, Gabriele, „Konzertierende Stimmen: Marcel Beyer mit Hermann Kretzschmar, Jacqueline Merz und Anno Schreier“. In: *Klang – Ton – Wort. Akustische Dimensionen im Schaffen Marcel Beyers*. Hrsg. von Sven Lüder, Alice Stašková. Berlin/Heidelberg: Springer 2021, 117–138.

Matteo Iacovella

Im Delta-Gelände: Übergänge und Trauer in Esther Kinskys *Hain*

1. Feuchtgebiete: Ökologische und kulturelle Perspektiven

In ihrem Werk *Blue Humanities* betont Serpil Oppermann, dass Gewässer und Feuchtgebiete weltweit mit einer tiefgreifenden ökologischen Krise konfrontiert sind, die eng mit den Dynamiken kapitalistischer Machtstrukturen verknüpft ist. Feuchtgebiete¹ wie Moore, Sümpfe und Flussmündungen wurden über Jahrhunderte hinweg systematisch trockengelegt und in landwirtschaftlich nutzbare Flächen umgewandelt. Die Schriftstellerin und Journalistin Annie Proulx hebt in diesem Zusammenhang hervor, dass Torf in Europa – insbesondere in Norddeutschland und Irland – lange Zeit von Hand geerntet wurde, bevor die maschinelle Torfgewinnung Einzug hielt.² Heute wiederholen sich ähnliche Prozesse in anderen Teilen der Welt, etwa in Indonesien, wo Moore für Palmölplantagen gerodet werden – mit verheerenden Folgen für die Biodiversität. Gleichzeitig zeichnet sich ein globaler Trend zur Renaturierung ab. Alte Moor- und Sumpfgebiete werden zunehmend wiederverwildert, da sie in ihrer Funktion als Überschwemmungsgebiete Hochwasser auffangen können, in der Lage sind, Nährstoffe zu filtern, die Wasserqualität zu verbessern und bedrohten Arten Lebensräume zu bieten und somit eine zentrale Rolle im ökologischen Gleichgewicht spielen. Darüber hinaus spei-

-
- 1 Eine international gültige Definition von Feuchtgebieten liefert die sogenannte Ramsar-Konvention, die von der UNESCO verwahrt wird. Sie wurde 1971 verabschiedet und trat 1975 in Kraft, vgl. Bill Adams, *Wetlands*. In: Derek Gregory et al. (Hrsg.), *The Dictionary of Human Geography* (Blackwell Publishing 2009⁵, 809–810).
 - 2 Vgl. Annie Proulx, *Fen, Bog and Swamp. A Short History of Peatland Destruction and Its Role in the Climate Crisis* (4th Estate 2023, 17).

chern sie große Mengen Kohlenstoff und wirken daher klimaregulierend. Ähnliche Prozesse betreffen auch Flussmündungen wie die UNESCO-Biosphärenreservate des Donau- und Po-Deltas, des norddeutschen Wattenmeeres oder der Flusslandschaft Elbe.

Wie Oppermann betont, sind die von den „Blue Humanities“ untersuchten Räume „material-discursive spaces“,³ also Räume, die sowohl geografisch und materiell, als auch kulturell, diskursiv und semiotisch geprägt sind. Besonders Sümpfe und Moore weisen in der Kulturgeschichte eine Darstellung auf, die oft mit negativen Konnotationen behaftet ist und eine symbolische Nähe zur Topophobie suggeriert.⁴ Diese Landschaften erscheinen häufig als gefährliche, unheilvolle Orte des Versinkens und Verschwindens, als düstere Schauplätze und ungesunde Lebensräume oder als marginalisierte Randgebiete und imaginierter „Anderes der Gesellschaft“.⁵ Aufgrund ihrer Zwischenstellung zwischen Terrestrischem und Aquatischem gelten sie zudem als „undefinierbare Zonen“,⁶ die sich ästhetischen Kategorien wie dem Schönen und dem Erhabenen widersetzen und dadurch einen ambivalenten Status einnehmen.

2. Esther Kinsky und die Spracherkundung des Geländes

Die Verbindung von physischer und kultureller Dimension geografischer Räume bildet einen gewichtigen Schwerpunkt im Werk Esther Kinskys, einer der bedeutendsten Stimmen der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Die Erkundung der Natur steht im Mittelpunkt zahlreicher ihrer Veröffentlichungen, die von Prosa und Lyrik bis hin zu Essays reichen. Neben ihrer Tätigkeit als Schriftstellerin ist Kinsky

3 Serpil Oppermann, *Blue Humanities. Storied Waterscapes in the Anthropocene* (Cambridge University Press 2023, 1).

4 Über das Oppositionspaar Topophilie-Topophobie, vgl. Yi-Fu Tuan, *Topophilia. A Study of Environmental Perception, Attitudes and Values* (Prentice Hall 1974). Über das Moor als Phobotop, vgl. Joana van de Löcht, „Das Moor als Phobotop und *locus horribilis*: Über das Unheimliche in der Moordichtung um 1850“. In: *Kulturpoetik des Moores. Ressource, Phobotop, Reservoir*. Hrsg. von Joana van de Löcht, Niels Penke (De Gruyter 2023, 85–105).

5 Niels Penke, „Arbeit an der *natura lapsa*: Das Moor als Ressource und Medium des Fortschritts im 18. Jahrhundert“. In: van de Löcht, Penke (Hrsg.), *Kulturpoetik des Moores*, 31–52: 49–50.

6 Penke, „Arbeit an der *natura lapsa*“, 48.

auch als profilierte Übersetzerin aus dem Englischen, Russischen und Polnischen bekannt. So erschien 2014 bei Matthes & Seitz ihre Übersetzung der Tagebücher von Henry David Thoreau, der mit seinem Buch *Walden; or, Life in the Woods* (1854) als Wegbereiter des Nature Writing gilt. Ein Zitat aus seinen Tagebüchern eröffnet auch Kinskys Gedichtband *Naturschutzgebiet* (2013): „Blue vervain is now very attractive to me, and then there is that interesting progressive history in its rising ring of blossoms. It has a story“. In der vertikalen Blütenfolge der Ähren der *Verbena hastata* erkennt Thoreau eine Analogie zwischen dem Werden der Natur (*history*) und dem Entfalten einer Erzählung (*story*). Diese Überlegung zur historischen und kulturellen Dimension von Räumen zieht sich als wiederkehrendes Motiv durch Kinskys Texte und markiert zugleich eine bewusste Distanzierung von der Tradition der Landschaftsdichtung, die oft einen ästhetisierenden und sakralisierenden Blick auf die Natur wirft.

Die Hervorhebung der morphologischen Eigenschaften eines Gebiets mitsamt ihren kulturellen, historischen, politischen und sozialen Spuren verleiht der Ortsbeschreibung eine bemerkenswerte Tiefe. Vor diesem Hintergrund erscheinen Orte als „Texte“,⁷ deren Komplexität „Prozesse der Verhandlung und Schichtung“⁸ widerspiegelt. Diese Vielschichtigkeit wird von Kinsky durch den Begriff „Gelände“ ausgedrückt, den sie bewusst und in Abgrenzung von dem der „Landschaft“ verwendet:⁹ „[...] es ist weiterreichend als die Begriffe Boden und Oberfläche und gewiss keine Landschaft [...]. Gelände kann [...] alles an spurentragender, versehrbarer, störbarer Fläche bezeichnen“.¹⁰ Das Gelände ist somit mehr als eine rein geografische Gegebenheit oder eine materiell erfahrbare Oberfläche. Es umfasst die morphologischen Eigenschaften eines Ortes, die Spuren vergangener Ereignisse und die kulturellen Schichten, die sich in ihm einge-

7 Zu diesem Aspekt vgl. Serenella Iovino, *Ecocriticism and Italy: Ecology, Resistance, and Liberation* (Bloomsbury 2016).

8 Simon Probst, „Esther Kinskys Gelände-Texte: Ein ‚nicht-modernes‘ Genre der vielen möglichen Ökologien“. In: Gabriele Dürbeck und Christine Kanz (Hrsg.), *Deutschsprachiges Nature Writing von Goethe bis zur Gegenwart: Kontroversen, Positionen, Perspektiven* (J.B. Metzler 2020, 281–298: 286).

9 Zum Begriff „Gelände“ bei Kinsky, vgl. auch den Beitrag von Christine Kanz im vorliegenden Band.

10 Esther Kinsky, *Störungen* (Residenz Verlag 2023, 13).

schrieben haben. Diese tiefreichende Perspektive zeigt sich in Kinskys Texten beispielsweise in präzisen Naturbeobachtungen, der akustischen Wahrnehmung des Terrains und einer sprachlichen Erkundung, die die naturwissenschaftlichen, anthropologischen, historischen und sozialen Dimensionen des Geländes erschließt.¹¹

3. Die Kulturlandschaft des Po-Deltas und die Erfahrung der Liminalität

Die Abkehr von idyllischen Darstellungen der italienischen Landschaft findet unmittelbaren Ausdruck in Kinskys Roman *Hain* (2018). Schon der Untertitel *Geländeroman* markiert eine sprachliche Neuschöpfung, die nicht nur auf eine spezifische narrative Form verweist, sondern auch eine alternative Beziehung zwischen Subjekt und Natur zu eröffnen versucht. Das Konzept des Geländes legt dabei eine enge Verbindung von Raum und Zeit nahe. In der Tat sind die Schauplätze des Romans meist autobiografisch aufgeladene Orte, die eng mit der Kindheit der Autorin verbunden sind. Der Roman gliedert sich in drei Teile – „Olevano, Chiavenna und Comacchio“ –, benannt nach drei zentralen Stationen der Reisen der Autorin. Diese Streifzüge formen nicht nur eine Art mnestischen Atlas, sondern schaffen zugleich einen Reflexionsraum, der von der Verarbeitung von Verlusterfahrungen geprägt ist. Im Mittelpunkt der Erzählung stehen Reisen, die nach dem Tod des Partners der Autorin (im Buch als „M.“ bezeichnet) unternommen werden. Zugleich eröffnet die Rückkehr nach Italien eine Wiederbegegnung mit der Kindheit, ins-

11 Vgl. Jürgen Goldstein, *Naturerscheinungen. Die Sprachlandschaften des Nature Writing* (Matthes & Seitz 2019). Zu dieser Herangehensweise im *Nature Writing*, vgl. auch Jan Röhner, *Nature Writing. Vom Erkenntniswert einer Literatur an den Schnittstellen von Wissenschaft und Poesie* (VolkswagenStiftung 2022). In zahlreichen ihrer Texte kombiniert Kinsky naturwissenschaftliche Termini mit mundartlichen Naturbegriffen. Sie experimentiert zudem mit der Klanglandschaft (*soundscape*) der beschriebenen Orte, wodurch der Text die materielle und akustische Realität ebenso wie die semantischen Tiefenschichten der Natur erfasst und neu beleuchtet. Prägnante Beispiele finden sich in den Gedicht- und Prosagedicht-Bänden *FlussLand Tagliamento* (2020), in dem die Autorin dem Lauf des italienischen Wildflusses Tagliamento folgt, und in *Schiefern* (2020), das sich mit der geologischen Beschaffenheit sowie mit kulturellen und sozialen Aspekten der Schiefer-Inseln (Slate Islands) in Schottland auseinandersetzt.

besondere mit der Figur des Vaters, der vor allem im zweiten Teil des Romans in den Fokus rückt.

Dieser Beitrag richtet sein Augenmerk auf das Po-Delta, das im dritten Teil des Romans erkundet und beschrieben wird. Zu diesem Gebiet gehören unter anderem die Valli di Comacchio, eine weitläufige Sumpf- und Lagunenlandschaft in der Region Emilia-Romagna. Als Teil des UNESCO-Welterbes Parco regionale del Delta del Po und durch die Ramsar-Konvention geschützt zählen die Valli di Comacchio zu den größten Feuchtgebieten Italiens. Ihre einzigartige Flora und Fauna verdanken sie der Mischung aus Süßwasser und salzreichem Brackwasser. Neben ihrer ökologischen Bedeutung spielen die Lagunen auch eine wirtschaftliche Rolle: Das Gebiet ist historisch für den Fischfang bekannt und war einst ein bedeutendes Zentrum der Salzgewinnung. Die heutige morphologische Erscheinung des Po-Deltas ist das Ergebnis umfassender Wasserbauprojekte und der Urbarmachung ehemaliger Sumpfgebiete. Doch auch Naturschutzmaßnahmen und die partielle Renaturierung tragen zur stetigen Veränderung dieser Landschaft bei. Das Po-Delta zeichnet sich durch einen hybriden, amphibischen Charakter aus, der sich im ständigen Austausch zwischen Land und Meer sowie Süß- und Salzwasser manifestiert. Als ökotonaler Lebensraum¹² fungiert es als Übergangsgebiet und Spannungsfeld,¹³ das sich weder festen noch flüssigen Zuständen zuordnen lässt. In seiner hybriden Beschaffenheit wird das Po-Delta

12 Ein Ökoton (engl. „ecotone“) ist ein „Übergangsbereich zwischen verschiedenen ausgestatteten ökologischen Raumeinheiten, in welchem sich das Angebot an Lebensgrundlagen aus den verschiedenen Raumeinheiten verzahnt und das deshalb häufig vielfältiger ist als in benachbarten Raumeinheiten. Dabei ergibt sich für den Übergangssaum eine größere ökologische Diversität“, Hartmut Leser und Jörg Löffler, *Landschaftsökologie* (Eugen Ulmer 20175, 135). „Ecologists call unstable regions of this sort *ecotones* because they contain no fixed boundaries, only a gradient slope between solid and fluid. [...] whether called *swamp*, *flat*, *marsh*, or *bog*, these areas have come by long association to express divided values: (1) difficulty or uncertainty, as in a quagmire, or morass; (2) change, since wetlands are transition zones, between water and land; and (3) contingency or possibility, because wetlands may foster new life“, William Howarth, „Imagined Territory: The Writing of Wetlands“. In: *New Literary History* Jg. 30, Nr. 3 (1999): *Ecocriticism*, 509–539: 521.

13 Die Partikel „ton“ in „Ökoton“ kommt aus dem Altgriechischen τόνος, „Spannung“.

zum liminalen Topos¹⁴ – einer „Sphäre des Übergangs“,¹⁵ die durch eine „weder-noch und sowohl-als-auch“-Natur geprägt ist und sich „eindeutige[n] Bestimmungen anhand binärer Kategorien“¹⁶ entzieht.

In *Hain* deutet sich eine auffallende Faszination für liminale Räume an, die sowohl geografisch als auch existenziell als Zonen des Übergangs und der Durchlässigkeit thematisiert werden. Kinskys Blick richtet sich z.B. weniger auf große urbane Zentren – etwa Rom, das lediglich flüchtig gestreift wird – als vielmehr auf deren Ränder und Peripherien. Ihre Aufmerksamkeit gilt dörflichen Gegenden, antiken Stätten wie Cerveteri und Ostia Antica sowie den Übergangszonen zwischen Land und Wasser. Diese Präferenz für Ränder und Kontaktzonen wird in einem Interview deutlich, in dem sich die Autorin über die Dynamik des Unbeständigen äußert: „Aber ich glaube auch, Ränder haben mich immer interessiert, ich bin an einem Fluss aufgewachsen, der Fluss ist durch Ufer, durch Rand definiert, vor allem durch die Unstetigkeit von Rand, der Wasserspiegel sinkt, steigt, legt frei, verschlingt, das ist eine Dynamik, die sich der Kontrolle entzieht“.¹⁷

Als zentrales Motiv im Roman gilt die Auseinandersetzung mit dem Tod, der als weiterer liminaler Zustand verhandelt wird. Die Denkfigur des Übergangs wird dabei nicht nur räumlich, sondern auch kulturell und anthropologisch erörtert. Kinsky greift dieses Thema bereits im Prolog des Romans auf, der den Titel „vii / morti“ trägt. Hier wird ein Brauch aus der rumänischen Kirchenarchitektur beschrieben, bei dem Kerzen für die Lebenden („vii“) und die Toten („morti“) an getrennten Stellen entzündet werden. Stirbt eine Person, für die eine Kerze im Bereich der Lebenden brannte, wird diese in die Nische der Toten versetzt. Dieser Ritus dient Kinsky als Metapher

14 Vgl. dazu auch Lesley Penné, Arvi Sepp, „Kulturwissenschaftliche Annäherungen an das Moor: Figurationen von Sumpf und Torf in der ostbelgischen Gegenwartsliteratur“. In: van de Löcht, Penke (Hrsg.), *Kulturpoetik des Moores*, 179–193: 183ff.

15 Joana Van de Löcht, Niels Penke, „Zur Kulturpoetik des Moores. Eine Einleitung“. In: van de Löcht, Penke (Hrsg.), *Kulturpoetik des Moores*, 1–15: 1.

16 van de Löcht, Penke, „Zur Kulturpoetik des Moores. Eine Einleitung“, 8.

17 Carl Wilhelm Macke, Esther Kinsky, „Mich interessiert der Rand mehr als das Zentrum“, <https://cluverius.com/mich-interessiert-der-rand-mehr-als-das-zentrum/> (Abrufdatum: 24.1.2025).

für die Passage zwischen Leben und Tod und als Ausgangspunkt für eine Reflexion über den Umgang mit persönlichem Verlust.

3.1 Das Delta als Text

Im Kapitel „Bassa“, das den dritten Teil des Romans einleitet, beschreibt Kinsky die Poebene¹⁸ sowie den Unterlauf des Flusses und sein Delta in einer Weise, die sowohl die visuelle Schönheit der Landschaft als auch deren einzigartige Atmosphäre einfängt. Hervorgehoben werden die besondere Qualität des Lichts, die subtilen Farbvariationen von Erde und Himmel sowie die Beschaffenheit des Bodens:¹⁹ Gepflegte Felder mit weicher Schwemmlanderde breiten sich endlos aus, während Höfe, die „wie Inseln im Äckermeer“²⁰ erscheinen, von kahlen, reglosen Bäumen umgeben sind, die in frostiger Stille verharren. In dieser nahezu zeitlosen Szenerie wird nicht nur der natürliche Raum greifbar, sondern auch die anthropogenen Elemente, die für die Po-Ebene charakteristisch sind: verlassene wirkende Höfe, Schuppen, Scheunen und landwirtschaftliche Geräte. Die stille Präsenz vergangener Fluten, die das Vieh mit sich rissen und eine verwüstete Landschaft hinterließen, prägt die Region spürbar – eine Erinnerung an Verlust und Vergänglichkeit, die der Landschaft eine melancholische Tiefe verleiht. Eine brachliegende Baustelle, mit rostigen Objekten und überlagertem Gras, wirkt wie ein in die Natur eingebetteter Fremdkörper:

-
- 18 Die „Bassa“ (Bassa Padana) bezeichnet einen langen Abschnitt der Poebene entlang des Flusses Po, der sich von Pavia bis zu den Valli von Comacchio erstreckt. Die Region besteht überwiegend aus tonhaltigen Böden, die wenig durchlässig sind. Diese Eigenschaft begünstigt die Wasserstagnation und führt zur Bildung von Sümpfen.
- 19 „Früh am Morgen wird in diesen Ebenen das Licht ganz von den Farben des Erdbodens aufgesogen. Ein bläulicher Dunst liegt über allem und lässt die Entfernung dahinschwinden [...]\“, vgl. Gianni Celati, *Landauswärts*. Aus dem italienischen von Marianne Schneider (Suhrkamp 1996, 95). Auf Gianni Celati wird später eingegangen.
- 20 Esther Kinsky, *Hain. Geländeroman* (Suhrkamp 2018, 195).

An einer Biegung weicht der Dammweg weit vom Fluss zurück und macht Platz für eine Baustelle, die brachzuliegen scheint, wie in Hast verlassen. Zu Kreisen gelegte Rohre sind von fahlem Gras überlappt, und eine Ansammlung rostiger Gegenstände [...] zeigt an, wie gut dieses ungleichmäßige Braunrot sich hier in die Landschaft fügt.²¹

Die Natur trägt deutliche „Spuren menschlicher Interferenz“, doch sie „ringt“ zugleich mit diesen Spuren, „während sich eine ganz bestimmte Flora und Fauna [...] etabliert“.²² Diese Beobachtung, die Kinsky selbst in einem Interview formuliert, offenbart die Idee einer *Poiesis* der natürlichen Elemente, die auch in einem durch menschliches Eingreifen gestörten Gelände fortbestehen. In ihrer Beschreibung der Schwemmlandschaft erschafft Kinsky ein komplexes semiotisches Gefüge, in dem Natur und Kultur gleichermaßen als Schrift erscheinen. Ein kranartiges Gerät zwischen Gestrüpp steht „gegen den Himmel [...] wie ein Satzzeichen, voreilig hingesetzt, ohne dass ein Satz gefolgt ist“.²³ Das semiotische Spiel setzt sich in den architektonischen Elementen fort: Ein hoher, schiefer Kirchturm erscheint als „Schrägstrich zum Horizont, auch ein Satzzeichen, um das sich [...] eine Ansammlung kleiner Dachworte schart“. Auch die Vögel tragen zur Schrifthaftigkeit der Landschaft bei: Ein Taubenschwarm erhebt sich in die Luft und formt in kalligrafischer Eleganz „eine kleine, vom dunklen Gepunktel zum hell schimmernden Schnörkel sich wendende Luftschrift“. Der Fluss selbst wird in Kinskys Beschreibung zum Schriftelement: Seine Biegungen erscheinen wie Sätze („Auch diese Biegung ist ein Satz“) gegenüber der flachen Ebene, die „auf jeden Eingriff, jeden Übergriff gefasst sein muss“, dabei jedoch „mit solcher Nachsicht umfasst wird“, dass sie sich darauf einlässt. Im Delta erreicht das semiotische Gefüge seine höchste Komplexität, dort, wo der Fluss sich auflöst und „in unzählige Unschlüssigkeiten“ zerfasert, die sich unter allen möglichen ungereimten Namen tarnen“ – ein Bild für die Uneindeutigkeit der Zeichen. Kinsky verzichtet darauf, diese Zeichen zu entschlüsseln oder einer heiteren Hermeneu-

21 Kinsky, *Hain*, 196.

22 Macke, Kinsky, „Mich interessiert der Rand mehr als das Zentrum“.

23 Kinsky, *Hain*, 196.

tik des *liber naturae* zu folgen. Stattdessen bewahrt sie die gestörte, verzerrte und manipulierte Struktur des Zeichensystems des Deltas.

Das Staunen über die semiotische Vieldeutigkeit des Gelände-Textes bleibt bestehen. Dies zeigt sich deutlich im Kapitel „Reiher“, wo die Autorin die Formationen der Vogelschwärme über dem Po-Delta beobachtet: „Schwärme von Vögeln erhoben sich von Feldrändern, [...] ein Spiel um Hinwendung und Abwendung im Licht, das ich von flachen Flusslandschaften und Mündungsgegenden so gut kannte und nie aufhören konnte, als Zeichen zu sehen, ohne je gelernt zu haben, es zu entziffern“.²⁴ Ein ähnliches Gefühl von Rätselhaftigkeit spiegelt sich im Motto wider, das den Roman eröffnet – ein Zitat aus Ludwig Wittgensteins *Philosophische Grammatik*: „Hat es Sinn, auf eine Baumgruppe zu zeigen und zu fragen: ,Verstehst Du, was diese Baumgruppe sagt?‘ Im Allgemeinen nicht; aber könnte man nicht mit der Anordnung von Bäumen einen Sinn ausdrücken, könnte das nicht eine Geheimsprache sein?“.

Die Eingriffe des Menschen in die Natur – von Landwirtschaft und Viehzucht über industrielle Relikte und Trockenlegungen bis hin zu kulturellen Artefakten – sind in der Darstellung der Bassa Padana und des Deltas unübersehbar. Sie zeichnen den weiten, „glatten“ Raum der Ebene und hinterlassen dauerhafte, teils unberechenbare Spuren, die das Gelände „kerben“.²⁵ Augenfällig wird dies auch im Marschland von Comacchio, wo die Resilienz der Natur in direkten Austausch mit anthropogenen Störungen tritt. Das Gebiet wird so zu einer „Zone der Unausmachbarkeit“²⁶ – einem Zustand, der die geografische und topologische Ambivalenz von Feuchtgebieten prägt.²⁷

24 Kinsky, *Hain*, 209.

25 Vgl. Gilles Deleuze, Félix Guattari, „Das Glatte und das Gekerbte“. In: Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus*. Aus dem Französischen von Gabriele Ricke und Ronald Voulué (Merve 1992, 657–694).

26 Deleuze, Guattari, „Das Glatte und das Gekerbte“, 676.

27 Über die Bedeutung dieser Gegend hat sich Kinsky klar geäußert: „Comacchio ist für mich ein Ort geworden, der selbst nicht weiß, ob er zum Wasser oder zum Land gehört, und dieser Schwebezustand war für mich im letzten Teil wichtig“, vgl. Macke, Kinsky, „Mich interessiert der Rand mehr als das Zentrum“.

3.2 Eine Nekropole im Delta

Unter den vielen Stätten des Gedenkens und Totenkults, die in *Hain* besucht und beschrieben werden, finden sich nicht nur Friedhöfe, sondern auch Nekropolen, die eine besondere Rolle im Roman einnehmen. Diese Gewichtung ist nicht zuletzt biografisch motiviert: Der Vater der Autorin war nämlich ein leidenschaftlicher Kenner der Etrusker und unternahm mit der Familie Reisen zu den Totenstädten Italiens.²⁸ Im Unterschied zu Friedhöfen sind viele Nekropolen durch eine besondere Architektur geprägt, die sowohl unterirdische Grabanlagen als auch Hügelgräber umfassen kann. Diese Gestaltung fordert den Besucher zu einer symbolischen Katabasis heraus – oder zu einem Übergang in eine andere Dimension der Existenz. Zugleich erscheint die Nekropole durch die „unmittelbare Zugänglichkeit und damit einhergehende Nahbarkeit der Toten [...] als ortsräumliche Verankerung des Todes innerhalb der Gesellschaft und Gemeinschaft der Lebenden“²⁹. In Bezug auf die Nekropole von Tarquinia erinnert sich Kinsky: „Die Grabstätten selbst waren mir nicht geheuer, was nicht an den Toten lag, sondern vielmehr an der dumpfen Unterirdischkeit und der damit verbundenen Unwägbarkeit von dem, was man dort lebendig antreffen mochte“.³⁰ Diese beklemmende Atmosphäre entspringt nicht allein der bloßen Nähe zu den Toten, sondern vor allem der ambivalenten Verbindung von Lebendigem und Totem an diesem Ort. Die Nekropole stellt damit einen liminalen Raum dar – eine Schwelle zwischen Dies- und Jenseits.

Eine Nekropole tritt auch in den Valli di Comacchio in Erscheinung. Hier erinnert Kinsky an den archäologischen Fund der etruskischen Stätte von Spina im Po-Delta, deren Lage sie wie folgt beschreibt: „in diesem weiten Gelände auf schwankendem Boden, durchzogen von Flussläufen, die zum Meer gehen und salzhaltigen Gewässern, die wie vom Meer ausgestreckte Finger landeinwärts

28 „Mein Vater war stets auf der Suche nach Spuren. Meistens waren es die Etrusker, denen er nachspürte. Bücher über etruskische Stätten stapelten sich auf seinem Schreibtisch, und *necropoli* gehörte zu den Alltagsvokabeln der Aufenthalte in Italien“, Kinsky, *Hain*, 160.

29 Katharina Voigt, *Sterbeorte. Über eine neue Sichtbarkeit des Sterbens in der Architektur* (transcript 2020, 350).

30 Kinsky, *Hain*, 173.

greifen. In dieser Gegend liegt Spina [...].³¹ Über Jahrhunderte lag die Stätte unter Wasser und Schlamm verborgen, bis sie durch groß angelegte Urbarmachungsmaßnahmen in den Valli di Comacchio zwischen den 1920er und 1970er Jahren freigelegt wurde.³² Dabei kamen eine Nekropole mit rund 4000 Gräbern samt reicher Grabbeigaben sowie Überreste der antiken Siedlung Spina ans Licht.³³

In *Hain* werden Nekropolen auch mit dem Roman des aus Ferrara stammenden Schriftstellers Giorgio Bassani *Die Gärten der Finzi-Contini* (1962) assoziiert. Der Prolog zu diesem Roman spielt nämlich in der Nekropole von Cerveteri, nördlich von Rom, während eines Wochenendausflugs. Die jahrtausendealten Gräber rufen beim Erzähler Erinnerungen an den jüdischen Friedhof von Ferrara wach, insbesondere an die nahezu leere Familiengruft der Finzi-Contini infolge der Deportation ihrer Angehörigen. In der etruskischen Totenstadt verspürt das Erzähler-Ich den Drang, die Geschichte der Familie niederzuschreiben. Die Verbindung zwischen Nekropole und jüdischem Friedhof lässt Bassani eine unmittelbare Beziehung zwischen antiken und modernen Vorstellungen von Tod und Verlust herstellen und stärkt damit eines der zentralen Themen seines Romans.³⁴ Kinsky erinnert sich in ihrem Werk an diesen Prolog und

31 Kinsky, *Hain*, 219.

32 Aufgrund der ständigen Veränderungen in der Deltlandschaft – Überschwemmungen, Küstenverschiebungen und die zunehmende Ausbreitung der Lagunen – gestaltete sich die genaue Lokalisierung der Siedlung und der Nekropole von Spina als besonders schwierig.

33 Die fortgesetzten Ausgrabungen seit den ersten Funden haben gezeigt, dass Spina eine hydrografische Kultur entwickelte, die sich durch ihre Auseinandersetzung mit dem Wasser definierte. Die Menschen lebten auf Pfahlbauten, verteilt auf Dünen und Sandinseln innerhalb der Lagune des Po-Deltas. Zum Begriff „hydrografische Kultur“ (*hydrographic culture*), vgl. Simon Schama, *The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age* (Collins 1987, 44); vgl. auch Museo Archeologico Nazionale di Ferrara: Il piano terra: l'abitato di Spina. http://www.archeoferrara.beniculturali.it/il-piano-terra-l-abitato-di-spina_pag_pg22_ita.aspx (Abrufdatum: 24.1.2025).

34 Besonders bei Bassani wird diese Verbindung durch die affektive Überlagerung der etruskischen und jüdischen Toten intensiviert. Das junge Mädchen Giannina fragt ihren Vater im Prolog, warum die alten Gräber nicht so traurig wie die neuen seien. Der Vater antwortet, die Etrusker seien schon so lange tot, als hätten sie gar nicht gelebt und schon immer tot gewesen seien, worauf Giannina erwidert, die Etrusker seien ihr so lieb wie alle anderen Toten, gerade weil sie doch einst gelebt hätten, vgl. Sonia Gentili, „Erinnerung, Eden und Begräbnis-

reflektiert über die Verbindung von Cerveteri und ihrem eigenen Erleben von Verlust:

In Cerveteri war ich als Kind nie gewesen. M. und ich hatten uns diesen Abstecher vorgenommen, ein Tag in Rom, ein halber Tag an der Küste, so hatten wir es uns vorgestellt. Zwischen Gräbern gehen. Mit Cerveteri beginnt die Geschichte vom Garten der Finzi-Contini, mit dem Besuch in dieser Totenstadt, die, wie ich jetzt sah, durch eine Art kleiner, mit gesträppigen niedrigen Büschen bewachsener Hochebene von der Lebendenstadt mit ihrer unvermeidlichen Burg getrennt war.³⁵

In der folgenden Passage aus dem Kapitel *Spina* zeigt sich, wie das Verhältnis zwischen der Totenstadt und der umliegenden Landschaft am Flussdelta artikuliert wird:

Hinter einer Biegung tat sich ein weiter, flacher, teils unter Wasser stehender Sumpf auf. Am Rand, zwischen rötlich erdfarbenem Kriechgestrüpp, erkannte ich einen weißen Vogel ganz deutlich als Seidenreiher. Über eine Brücke gelangte ich in ein Gelände, in dem sich die Leere, auf die ich aus dem Pavillon blickte, als bloßer Anfang einer menschenlosen Weite darstellte, die viel größer war, als ich erwartet hatte. Eine Landschaft oder Abwesenheit von Landschaft tat sich auf, die vergessen lassen konnte, dass es das Meer, Comacchio, die Bassa Padana gab, dass es überhaupt etwas anderes gab als dieses Schwanken des Wassers, der winzigen Inseln aus gesträppigem, winzig verästeltem Kraut, das in der Wintersonne rötlich violettblau schimmerte, als die verfallenden Speicherhäuser der Salinen, die wie Luftspiegelungen in der Ferne hingen, als die Ahnung von Becken, Dämmen, winzigen Gebüschnainen, als andere Lebewesen außer Vögeln. [...] Der Weg wurde zu einem Damm zwischen der Weite der Salinen und Valli und einem breiten Kanal, auf dessen nördlicher Seite Baumwipfel aus dem tiefer gelegenen Flachland ragten, kahles Weiden-, Erlen-, Pappelgezweig, dahinter ließ sich die flache menschenleere Ebene des gewonnenen

kunst in *Die Gärten der Finzi-Contini* von Giorgio Bassani“. In: Claudia Müller et al. (Hrsg.), *Die Shoah in Geschichte und Erinnerung. Perspektiven medialer Vermittlung in Italien und Deutschland* (transcript 2014, 261–276).

³⁵ Kinsky, *Hain*, 71.

Ackerlands ahnen, aus dem die Totenstadt von Spina ans Licht getreten war.³⁶

Das Gebiet um die Totenstadt hebt sich deutlich von der gewohnten Landschaft der Poebene ab.³⁷ Die Lagunenlandschaft um Spina wirkt surreal: Hier verschwimmen die Grenzen zwischen Land und Wasser und es entsteht eine Szenerie, die zugleich von biologischer Vielfalt und von Ödnis geprägt ist. Die Sumpf- und Flachwasserzonen mit ihrem „schwankenden“ Wasser und den winzigen Inseln vermitteln den Eindruck einer lebendigen, instabilen Topografie – einer Landschaft, die sich von der streng geordneten und funktionalen Poebene deutlich unterscheidet –, während die verfallenden Speicherhäuser der Salinen das Gefühl von Verlassenheit intensivieren. Die Annäherung an Spina wird zu einem Eintritt in ein unbestimmtes, entrücktes und zeitloses Gelände, das die Erfahrung eines Übergangs – im physischen wie auch im symbolischen Sinne – vermittelt. Diese „Abwesenheit von Landschaft“ um die Nekropole erzeugt in der Tat eine Atmosphäre ähnlich, wie die eines Traums: „Durch die scharfe Winterluft wanderte ich mit schwindendem Empfinden des Bodens unter meinen Füßen und geriet mit jedem Schritt tiefer in einen Traum, in ein Nichts- und Niemandsland aus leise bewegtem, kalt glitzerndem Wasser und wogenden Inseln, die nur Vögeln Halt und Zuflucht bieten konnten“.³⁸ Die Erfahrung von Liminalität im Po-Delta wird einerseits durch die instabile Bodenbeschaffenheit des Marschlands und die irisierenden Lichtspiele des Wassers intensiviert, andererseits durch das Gefühl einer zeitlosen Enthebung und Weltferne: „Als im hellen Licht des Wintertags die blauen Schatten von Gebirgen langsam über den südwestlichen Horizont traten, fühlte ich mich vollends aus den Regeln der Welt entlassen und ihnen enthoben, auf unbekanntes Geheim werweißwelcher Richtung anheimgegeben, die sich über meine Ziele hinwegsetzte“.³⁹

36 Kinsky, *Hain*, 251-252.

37 „Was konnte weiter voneinander entfernt sein als die in Vertrauen und Andenken gehegte Stätte für die, die allem Nutzen enthoben waren, und dieses nur dem Nutzen, der Ausnutzung und Nutzbarkeit verschriebene Gelände der Bonifiche?“, Kinsky, *Hain*, 256.

38 Kinsky, *Hain*, 252.

39 Kinsky, *Hain*, 252.

3.3 Flüssige Chronotopoi

In einem Beitrag über das Reisetagebuch *Verso la foce* von Gianni Celati setzen sich Giada Peterle und Francesco Visentin mit den Schauplätzen des Buches auseinander, die sie auf ihren eigenen Reisen erkundet haben. Dabei orientieren sie sich an der Idee eines „flüssigen Chronotopos“, das sich nicht nur entlang der Ufer des Po, sondern durch die gesamte Poebene und deren charakteristische Flusslandschaften erstreckt.⁴⁰ Der literarische Leitfaden von Celatis Buch lenkt den Blick auf Brücken, Wasserpumpengebäude, verlassene Kolonialhäuser, das Kraftwerk von Porto Tolle, Sümpfe, Fischfarmen, lokale Cafés, Banken, Kanäle und touristische Infrastruktur. Die Bassa Padana und die Valli di Comacchio treten daher bei Celati als Räume intensiver ökonomischer Aktivität hervor. Seine Texte verweben literarische Introspektion mit kultureller Beobachtung und subtiler sozialer Reflexion, wobei der Fokus auf marginalisierten Räumen liegt. Diese Herangehensweise spiegelt sich auch in der Erzählform wider, die sich zwischen persönlichem Tagebuch und berichtsartiger Darstellung bewegt.⁴¹ In ähnlichem Stil entwickelt auch Kinsky in *Hain* eine hybride Erzählweise, die autobiografisches Schreiben mit geografischer, anthropologischer, historischer und sozialer Erkundung verbindet.

Peterle und Visentin heben hervor, dass der Fluss in Celatis Tagebüchern nicht allein als geografisches Element, sondern auch als zeitlicher Vektor zu verstehen ist. Die stetige Bewegung des Wassers verweist auf transformative Prozesse, die Raum und Zeit in eine dynamische Beziehung setzen. Die von Michail M. Bachtin entwickelte Denkfigur des Chronotopos, die Raum und Zeit als untrennbare Einheit begreift,⁴² erweist sich auch im Kontext von Kinskys Roman als besonders fruchtbar: Raum und Zeit als untrennbare Dimensionen

-
- 40 Giada Peterle, Francesco Visentin, „Performing the literary map: towards the river mouth following Gianni Celati“. In: *Cultural Geographies* Jg. 24, Nr. 3 (2017), 473–485: 474.
- 41 Giuseppe Scandurra, „Tra ‚letteratura‘ e ‚scienza‘: rappresentazioni del Delta padano“. In: *Meridiana* H. 99 (2020): *Briganti: narrazioni e saperi*, 221–246.
- 42 Michael Folch-Serra, „Place, voice, space: Mikhail Bakhtin’s dialogical landscape“. In: *Environment and Planning D: Society and Space* H. 8 (1990), 255–274: 261.

eröffnen eine Perspektive, die die kulturelle, soziale und geomorphologische Geschichte des Po-Deltas in ihrer Langzeitwirkung sichtbar macht. Die Küstenerosion, der Einfluss von Gezeiten, Urbarmachung und Landgewinnung tragen zur ständigen Umgestaltung der Landschaft bei, während die spezifische Beschaffenheit des Deltas wiederum die Wahrnehmung von Zeit beeinflusst. Entgegen der naheliegenden Vorstellung einer stabilen, zeitlosen Formation zeigt sich das Po-Delta als ein Ort der unentwegten Metamorphose.⁴³

Diese Dynamik zeigt sich in *Hain* eindrücklich in den Salinen der Valli di Comacchio – die Kinsky als „mehr Wasser als Land“⁴⁴ beschreibt. Der Aufenthalt dort versetzt sie in eine andere Dimension von Raum und Zeit, die sie an einen früheren Besuch mit ihrem verstorbenen Partner M. in einer Saline zwischen Piran und Koper in Slowenien erinnert: „Das Wort Zone war mir damals in den Sinn gekommen, die Salzzone, in der Zeit anders verlief, überhaupt andere Gültigkeiten herrschten“.⁴⁵ In den Salinenbecken scheint die Zeit nach eigenen Regeln zu vergehen, die mit den tradierten Zeitvorstellungen der Menschen nicht übereinstimmen: „[...] als wir den Rückweg längs der steinschlagdrohenden Felsen nach Piran antraten, stellten wir beide fest, dass wir jeden Sinn für die Zeit verloren hatten, die während unseres Herumwanderns in den Salzfeldern verstrichen war“.⁴⁶ Eine ähnliche Erfahrung der Zeitlosigkeit wiederholt sich für Kinsky in den Valli di Comacchio. Die Vegetation des Deltas, die auf schwankendem Grundwasser gedeiht, offenbart eine eigene Zeitlichkeit: „Akazien, Erlen, Weiden, Pappeln: Bäume, wie sie in allen Gängen stehen, die als dünne Schicht über dem Grundwasser schwanken, das sich jederzeit in Rillen, Furchen, kleinen Mulden zeigen und unversehens den Himmel spiegeln kann“.⁴⁷ Diese Vegetation scheint

43 Peterle, Visentin, „Performing the literary map“, 478; vgl. auch Celati, *Land auswärts*, 153: „Das Po-Delta ist vielfältig gelappt, diese Form bildete sich durch das Geschiebe, das die einzelnen Flussarme angeschwemmt haben, wodurch sie die Mündungen immer weiter ins Meer vorschieben. [...] Das Gelände besteht also hier aus Geschiebemassen, die auf dem Kontinentalschild dem Meer zugleiten [...]“.

44 Kinsky, *Hain*, 228.

45 Kinsky, *Hain*, 228.

46 Kinsky, *Hain*, 228.

47 Kinsky, *Hain*, 229.

der Zeit ihren Druck zu nehmen, indem sie rasch wächst und dabei Jahresringe auslässt: „Was hier gedeiht, wurzelt greiferisch, Bäume wachsen schnell, als fürchteten sie, das Wasser könnte sie im Sumpf verschwinden lassen. Pappeln schießen mit einer solchen Geschwindigkeit empor, dass sie keine Zeit haben, Jahresringe auszubilden und mit den angesammelten Sommern innen hohl werden“.⁴⁸ Von geografischer Instanz wird das Po-Delta zu einem Sinnbild für das fließende, dynamische, beinahe entrückte Wesen der Zeit.

4. Schlussbemerkungen

Im eingangs erwähnten Essay erläutert Annie Proulx, dass Sümpfe, Moore und Deltas nicht nur geografisch, sondern auch kulturell als liminale Räume gelten. Dabei verweist sie auf eine Studie des britischen Archäologen Francis Pryor, der den Begriff „liminal“ verwendet, um jene Räume zu beschreiben, die Übergangsriten gewidmet sind – insbesondere dem Schwellenmoment zwischen Leben und Tod.⁴⁹ In Kinskys Roman *Hain* avancieren die Ebene und das Delta von einer geografischen Kulisse zu einer anthropologischen und kulturellen Projektionsfläche. Vor allem das Delta wird zu einem liminalen Raum, dessen Netz aus Wasserläufen und sumpfigen Gebieten sowohl physisch als auch symbolisch Übergänge verkörpert. Damit reiht sich Kinsky in eine lange Tradition ein, in der das Po-Delta als nebliger und unheimlicher Raum gilt.⁵⁰ Seine Symbolik als Ort der Trauer lässt sich überdies bis zu antiken Mythen zurückverfolgen, etwa zur Geschichte von Phaeton, der von Zeus in die Fluten des Eridanus gestürzt wurde. Dort ertrank er und wurde von seinen Schwestern, den Heliaden, betrauert, die schließlich in wispernde Pappeln und ihre Tränen in Bernstein verwandelt wurden. Im Roman werden Ebene, Marschland und Delta zu rätselhaften und unentzifferbaren Instanzen, die eine eigene „Schrift“ tragen. Die Landschaft ist durchzogen von Spuren menschlicher Eingriffe – intensiver

48 Kinsky, *Hain*, 229.

49 Proulx, *Fen, Bog and Swamp*, 53–54.

50 Kinsky zeigt sich vertraut mit dieser kulturellen Vielfalt: Sie zitiert Autoren wie Celati, Bassani und Torquato Tasso. Die Wendung „la donna del Po“ in ihrem Roman spielt etwa auf Tassos Periphrase für die Stadt Ferrara an. Kinsky erwähnt auch den Kurzfilm von Michelangelo Antonioni *Gente del Po* (1947).

Landwirtschaft, Industrialisierung, aber auch kultureller Praktiken. Ein symbolträchtiges Beispiel ist die Nekropole von Spina, deren Umgebung sich als ein Gelände offenbart, das nicht nur als physischer Raum, sondern auch als Gedächtnisort fungiert, in dem Natur- und Menschengeschichten miteinander verwoben sind. Vieles in diesem Roman deutet darauf hin, dass das Ambiente des Po-Deltas in engem Zusammenhang mit dem Thema der Trauer steht. Hier, im *finis terrae*, verliert die Zeit ihre Eindeutigkeit, räumliche Grenzen verschwimmen, Dies- und Jenseits rücken einander näher. Dieser Prozess geht über die bloße Konstruktion einer Landschaft hinaus. Kinskys Leitgedanke lautet: „Orte aufsuchen, Gelände begehen, [s]ich an den dünnen Fadenspuren entlangtasten, die sich zwischen [...] Erinnerungen und Bildern, Orten, Namen“⁵¹ spannen. So entsteht ein komplexes Gefüge, in dem Raum und Zeit ineinanderfließen und sich aufschichten – als Chronotopos, Schwelle, Archiv.

Literaturverzeichnis

- Adams, Bill, „Wetlands“. In: *The Dictionary of Human Geography*. Hrsg. von Derek Gregory, Ron Johnston, Geraldine Pratt, Michael J. Watts, Sarah Whatmore. Oxford: Blackwell Publishing 2009⁵, 809–810.
- Celati, Gianni, *Landauswärts*. Aus dem Italienischen von Marianne Schneider. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, „Das Glatte und das Gekerbte“. In: Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Planteaus*. Aus dem Französischen von Gabriele Ricke und Ronald Voulué. Berlin: Merve 1992, 657–694.
- Folch-Serra, Michael, „Place, voice, space: Mikhail Bakhtin’s dialogical landscape“. In: *Environment and Planning D: Society and Space* H. 8 (1990), 255–274.
- Gentili, Sonia, „Erinnerung, Eden und Begräbniskunst in *Die Gärten der Finzi-Contini* von Giorgio Bassani“. In: *Die Shoah in Geschichte und Erinnerung. Perspektiven medialer Vermittlung in Italien und Deutschland*. Hrsg. von Claudia Müller, Patrick Ostermann, Karl-Siegbert Rehberg. Bielefeld: transcript 2014, 261–276.
- Goldstein, Jürgen, *Naturerscheinungen. Die Sprachlandschaften des Nature Writing*. Berlin: Matthes & Seitz 2019.

51 Kinsky, *Hain*, 272.

- Howarth, William, „Imagined Territory: The Writing of Wetlands“. In: *New Literary History* Jg. 30, 3 (1999): *Ecocriticism*, 509–539.
- Iovino, Serenella, *Ecocriticism and Italy: Ecology, Resistance, and Liberation*. London: Bloomsbury 2016.
- Kinsky, Esther, *Hain. Geländeroman*. Berlin: Suhrkamp 2018.
- Kinsky, Esther, *Störungen*. Wien/Salzburg: Residenz Verlag 2023.
- Leser, Hartmut; Löffler, Jörg, *Landschaftsökologie*. Stuttgart: Eugen Ulmer 2017⁵.
- van de Löcht, Joana, „Das Moor als Phobotop und *locus horribilis*: Über das Unheimliche in der Moordichtung um 1850“. In: *Kulturpoetik des Moores. Ressource, Phobotop, Reservoir*. Hrsg. von Joana van de Löcht, Niels Penke. Berlin/Boston: De Gruyter 2023, 85–105.
- van de Löcht, Joana; Penke, Niels, „Zur Kulturpoetik des Moores. Eine Einleitung“. In: *Kulturpoetik des Moores. Ressource, Phobotop, Reservoir*. Hrsg. von Joana van de Löcht, Niels Penke. Berlin/Boston: De Gruyter 2023, 1–15.
- Oppermann, Serpil, *Blue Humanities. Storied Waterscapes in the Anthropocene*. Cambridge: Cambridge University Press 2023.
- Penke, Niels, „Arbeit an der *natura lapsa*: Das Moor als Ressource und Medium des Fortschritts im 18. Jahrhundert“. In: *Kulturpoetik des Moores. Ressource, Phobotop, Reservoir*. Hrsg. von Joana van de Löcht, Niels Penke. Berlin/Boston: De Gruyter 2023, 31–52.
- Penné, Lesley; Sepp, Arvi, „Kulturwissenschaftliche Annäherungen an das Moor: Figurationen von Sumpf und Torf in der ostbelgischen Gegenwartsliteratur“. In: *Kulturpoetik des Moores. Ressource, Phobotop, Reservoir*. Hrsg. von Joana van de Löcht, Niels Penke. Berlin/Boston: De Gruyter 2023, 179–193.
- Peterle, Giada; Visentin, Francesco, „Performing the literary map: ‚towards the river mouth‘ following Gianni Celati“. In: *Cultural Geographies* Jg. 24, Nr. 3 (2017), 473–485.
- Probst, Simon, „Esther Kinskys Gelände-Texte: Ein ‚nicht-modernes‘ Genre der vielen möglichen Ökologien“. In: *Deutschsprachiges Nature Writing von Goethe bis zur Gegenwart: Kontroversen, Positionen, Perspektiven*. Hrsg. von Gabriele Dürbeck, Christine Kanz. Stuttgart: J.B. Metzler 2020, 281–298.
- Proulx, Annie, *Fen, Bog and Swamp. A Short History of Peatland Destruction and Its Role in the Climate Crisis*. London: 4th Estate 2023.
- Röhner, Jan, *Nature Writing. Vom Erkenntniswert einer Literatur an den Schnittstellen von Wissenschaft und Poesie*. VolkswagenStiftung 2022.

- Scandurra, Giuseppe, „Tra ‚letteratura‘ e ‚scienza‘: rappresentazioni del Delta padano“. In: *Meridiana* H. 99 (2020). *Brigantii: narrazioni e saperi*, 221–246.
- Schama, Simon, *The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*. London: Collins 1987.
- Tuan, Yi-Fu, *Topophilia. A Study of Environmental Perception, Attitudes and Values*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall 1974.
- Voigt, Katharina, *Sterbeorte. Über eine neue Sichtbarkeit des Sterbens in der Architektur*. Bielefeld: transcript 2020.

Christine Kanz

Kritisches Naturschreiben im Horizont des Anthropozän-Diskurses.

Die Sumpfgebiete in der Flussprosa Esther Kinskys

1. Kinskys Sumpfgebiete

Im Folgenden geht es um die Sumpf- und Feuchtgebiete in der Flussprosa Esther Kinskys. Meist ist es in ihren Texten ein weiblich konnotiertes Ich, welches sich allein Gelände-, Fluss- und Sumpfbeobachtungen hingibt, sich in sie hineinbegibt, stets den eigenen Stimmungen und Erinnerungen folgend. Letztere sind oft melancholisch, wenn nicht voller Trauer, so wie in *Hain*, ihrem 2018 erschienenen *Geländeroman*. An ihm begann Kinsky im Jahr 2015 zu schreiben, während eines Stipendiums in der Casa Baldi in Olevano Romano, einem etwa eine Stunde südöstlich von Rom gelegenen Bergstädtchen. Der Text dreht sich vor allem um die eigene Trauer und die Erinnerungen der offenbar autobiographisch modellierten namenlosen Ich-Erzählerin, die vor einigen Jahren den Vater und kürzlich ihren Lebensgefährten M. verloren hat – so wie Kinsky selbst. Diese Erinnerungen der weiblichen Hauptfigur suchen und finden ihre Resonanzräume im häufig offenen, sperrigen Gelände während ihrer wochenlangen Reise durch ein insgesamt eher melancholisch gezeichnetes Italien – jenseits der ausgetretenen Touristenpfade, fernab von Rom, Florenz, Pisa, Neapel oder Mailand. Es sind Streifzüge in abgeschiedene, randständige, oft feuchte, gar sumpfige Gegenden, in Feuchtgebiete des Hinterlandes, von denen manche sicherlich als Moore oder zumindest als Anmoore (mit geringerem

Torfanteil) zu bezeichnen sind.¹ Die langsame, aber stetige, oft dem Zufall oder momentanen Stimmungen überlassene Fortbewegung scheint die Trauerarbeit der namenlosen Protagonistin zu unterstützen: Die auf den ersten Blick verborgene Schönheit des unbekannten Geländes konfrontiert sie mit ihrem Schmerz, mit ihrer Trauer und mit ihren meist an gemeinsame Reisen geknüpften Erinnerungen an den Vater und an den Lebensgefährten. Die schroffe Schönheit dieses sperrigen Geländes offenbart ihr dabei immer wieder eine faszinierende und zugleich geheimnisvolle Natur. Während ihrer Landschaftserkundungen versucht sie, sie für sich „zu Wort kommen zu lassen“ oder, noch besser, sie für sich „zu buchstabieren“.²

2. Konjunktivisches Erzählen, verschwommene Erinnerungen – und Trauer

Auf diese Weise wird der Versuch, sich einer geheimnisvollen Naturszenerie schreibend anzunähern, zugleich zu einer Auseinandersetzung mit Sprache und das meint hier auch: zu einer Annäherung an eine mögliche Sprache der Natur. Nicht von ungefähr ist dem Roman ein Zitat des Sprachphilosophen Ludwig Wittgenstein als Motto vorge stellt:

-
- 1 Vgl. zur Definition von Moor und Anmoor Franziska Tanneberger: „Man spricht von einem Moorboden, wenn die Torfschicht mindestens 30 Zentimeter und der Anteil an abgestorbener Biomasse ebenfalls 30 Prozent beträgt. Bei einem Anteil von 15 bis 30 Prozent im Boden spricht man von Antorf- oder Anmoorboden. Alle zusammen werden auch organische Böden genannt. Auch ein Anmoor speichert Kohlenstoff, weshalb der Weltklimarat Moore und Anmoore zusammen als klimarelevant berücksichtigt“, in Franziska Tanneberger, mit Vera Schroeder, *Das Moor. Über eine faszinierende Welt zwischen Wasser und Land und warum sie für unser Klima so wichtig ist.* Mit einem Vorwort von Tilo Jung (dtv 2023, 217).
 - 2 Vgl. Esther Kinsky, „Es ist so ein Buchstabieren von Welt“. Interview mit Andrea Gerk über *Hain*, Deutschlandfunk Kultur, 13.2.2018, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/esther-kinsky-ueber-ihren-roman-hain-es-ist-so-ein-100.html> (Abrufdatum: 9.5.2024).

Hat es Sinn, auf eine Baumgruppe zu zeigen
Und zu fragen: „Verstehst Du, was diese
Baumgruppe sagt?“ Im allgemeinen nicht;
Aber könnte man nicht mit der Anordnung
Von Bäumen einen Sinn ausdrücken, könnte
Das nicht eine Geheimsprache sein?³

Was die in Kinskys *Geländeroman* beschriebene „Anordnung“ von Bäumen in der Landschaft und deren „Sinn“ angeht, so bleiben diese, sprachlich besehen, im Nebulösen: Die sumpfige Landschaft zwischen Land und Wasser ist hybrid und unstrukturiert. Es ist öfters vom kältesten Wintermonat, dem Februar die Rede und dementsprechend von viel Nebel und auch Dunst sowie gleichermaßen von verschwommenen Erinnerungen. Das Erzählverhalten ist ähnlich hybrid: In Möglichkeitsform formulierte Überlegungen paaren sich mit vagen Erinnerungen, zufällig ins Gedächtnis gerufenen Episoden, die im Verschwommenen wabern. Es ist ein Erzählen im Konjunktiv. Wir haben es hier also mit einer, sich ihrer persönlichen Trauer überlassenden Erzählstimme zu tun. Sie verweist mittelbar zugleich auf den Anthropozän-Diskurs und auf dessen oft übersehene auch emotionale Dimensionen, wie im Laufe dieses Beitrags noch anschaulicher werden soll.

3. Brüchige Gelände – Gestörte Verhältnisse: Sozialkritische und ökokritische Dimension

Im Kapitel „Via“ steigt die weibliche Hauptfigur am Bahnhof Ostiense aus und beginnt loszulaufen – ein Aufbruch ohne Ziel, ins Ungewisse. So, wie sie es in den kommenden Tagen und Wochen weiterhin machen wird. Sie nimmt alles auf, was ihr dabei in den Weg kommt – auch die Spuren und Schichten der eigenen Erinnerungen. Bereits der Ausstieg aus dem Zug im Randgebiet konfrontiert sie mit den emotional besetzten, inwendigen Rändern: „Eine Erinnerung hatte mich gestreift“, heißt es.⁴ Es wurde „irgendwo etwas geweckt, das jedoch wieder versank, als ich ausgestiegen war.“ Es ist auch von einer weite-

3 Esther Kinsky, *Hain, Geländeroman* (Suhrkamp 20192, Motto); vgl. auch Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Grammatik, Schriften 4* (Suhrkamp 1969, 39).

4 Kinsky, *Hain*, 76.

ren unbestimmten Erinnerung aus den tieferliegenden inwendigen Schichten die Rede, „die in Träumen“ wiederkehrt und mit einem früheren Aufenthalt in Rom verknüpft ist. Im Gehen lässt sich die Ich-Figur also, gleichsam in der Manier Henry David Thoreaus,⁵ mit ihren Sinnen auf alles ein, was da so kommen möge – auf *fast* alles:

Die Straße zurück in Richtung Stadtinneres erschien mir endlos von hier aus. Ich scheute mich auch, an den Hunden vorbeizugehen. Sie markierten eine Grenze, die ich nicht verstand und über die ich nicht belehrt werden wollte. Ich folgte der Via Appia weiter stadtauswärts. Zu beiden Seiten der Straße breitete sich jetzt offenes Land, in weiter Ferne sah ich eine befahrene Straße, auf einer Weide eine Herde Schafe, hinter einer halb gestürzten Schirmpinie ließen sich die Umrisse einer alten Fabrik ausmachen, ein kurzer Ziegelschlot, ein dunkles Dach, leicht geneigt.⁶

Hier also werden Gelände, Tier und Mensch in eine (wenn auch nicht unproblematische) Beziehung gesetzt. Das Verhältnis zwischen Protagonistin und den Hunden ist ein gestörtes, ist doch von Scheu, Unverständnis, ja sogar von einer „Grenze“, die die Hunde „markierten“, die Rede. Ebenso handelt es sich um ein Gelände, das Störungen aufweist – ein Gelände, das nur auf den ersten Blick heil wirkt, wo das Land einerseits „offen“ ist und wo Schafe weiden, wo andererseits aber – hinter einer „halb gestürzten Schirmpinie“ – eine „alte Fabrik“ sowie ein Dach, welches „leicht geneigt“ ist, sichtbar werden. Ähnlich wie Judith Schalansky bewusst ein Spritzfahrzeug auf einem ansonsten idyllisch scheinenden gelben Rapsfeld in ihre detailliert-präzisen Naturbeschreibungen eindringen lässt, um die zerstörerische

5 Thoreau betonte die Wichtigkeit der Rückbesinnung auf sich selbst und die Lenkung der Sinne auf die umgebende Natur beim Wandern: „Ich bin alarmiert, wenn ich mutig eine Meile im Wald gewandert bin, und bemerke, dies ohne die richtige Einstellung getan zu haben. [...] Der Gedanke an irgendeine Arbeit kommt mir in den Sinn, und ich bin nicht da, wo mein Körper ist – ich bin nicht wirklich bei meinen Sinnen. Während meiner Wanderungen würde ich gerne zu mir und meinen Sinnen zurückkommen. Warum bin ich in den Wäldern, wenn ich an etwas anderen [sic!] als den Wald denke?“, Henry David Thoreau, „Über das Wandern“. In: *Über das Wandern und weitere Schriften*. Aus dem Englischen von Tom Amarque (Niko 2018, 7–56: 14).

6 Kinsky, *Hain*, 76.

Spezies Mensch zu ‚markieren‘,⁷ werden hier also die Fabrik und eine beschädigte Pinie in eine vermeintliche Landidylle eingebracht. Und in diesem Moment reflektiert Kinskys Protagonistin auch über die eigene Wahrnehmung des Geländes um sie herum: Es wirkt gelegentlich, als sei alles in dieser Landschaft bereits vorbeschrieben oder sogar determiniert durch schon einmal in der Vergangenheit Gesehenes, Gehörtes: Meinungen, Klischees – auch berühmte Filmbilder:

Ich sah jetzt erst die vielen Krähen, die in den kahlen Bäumen am anderen Rand der Wiese saßen, am Himmel stand wieder der Rotmilan. Pasoliniland, dachte ich, ohne dass mir eine bestimmte Szene in den Sinn kam, vielleicht war es nur das dünnhalmige gilbliche Gras, wie es *auf schlechtem Sumpfboden* wächst, das vielleicht in einem Film einer Gestalt um die Beine streicht.⁸

Es ist hier auch von „Leere“ die Rede, vom „Himmel in seinem ungeührten Grau“, von „Verlassenheit im Hintergrund“ sowie von einer „Gräberstraße“.⁹ Nicht allein von Melancholie und Trauer scheint dieses Gelände durchzogen: Dieses „Umbruchs- und Grenzland“, die „blasse Brache des Mythischen am Rand der Geschleiften“, birgt „am Rand“ nicht zuletzt auch die „Elendsviertel im Osten von Rom“, so dass hier eine sozialkritische Dimension in den Blick rückt.¹⁰

Die zitierten Passagen evozieren also schon recht Vieles von dem, was sich mit Sumpfgebieten im Allgemeinen assoziiert findet: Sie scheinen zum einen die vorgefasste Meinung zu bestätigen, dass „Sumpfboden“ stets „schlecht“ sein muss, so dass hier nur „dünnhalmiges gilbliches Gras“ gedeihen kann. Zum anderen ist die Konnotation von Sumpf mit Tod und Verlassenheit, mit „Umbruchs- und Grenzland“ sowie mit sozialem Außenseitertum eine tradierte Verknüpfung. Dass die Protagonistin sich des Klischees und auch des

7 Judith Schalansky, Beitrag zu einer Podiumsdiskussion über ‚Nature Writing‘, abgedruckt in Simone Schröder, „From Both Sides Now: Nature Writing auf Literaturfestivals.“ In: *Deutschsprachiges Nature Writing von Goethe bis zur Gegenwart. Kontroversen, Positionen, Perspektiven*. Hrsg. von Gabriele Dürbeck, Christine Kanz (Metzler 2020, 317–333: 331).

8 Kinsky, *Hain*, 76 (Hervorhebung von C.K.).

9 Kinsky, *Hain*, 76.

10 Kinsky, *Hain*, 76.

Filmzitats in ihrer Beschreibung (mehr als) bewusst ist, markiert bereits der fast ironisch wirkende Hinweis auf das „Pasoliniland“. ¹¹

Die Bemerkung in Kinskys Text stellt möglicherweise einen biographischen Hinweis auf den Ort „Ponte Mammolo“ dar, jenen Ort, in dem Pasolini im Jahr 1950, damals gerade arbeitslos, zunächst mit seiner Mutter in einer kleinen Wohnung in ärmlichen Verhältnissen hauste; später kam noch der Vater hinzu. Rückblickend erzählte der inzwischen weltberühmte Regisseur in seiner Autobiographie *Poeta delle Ceneri* (*Dichter der Asche*) von dieser Wohnung in einem Haus, am äußersten Stadtrand, in der Nähe eines Gefängnisses: „Fußhoher Staub im Sommer, ein Sumpf im Winter“. ¹² Hier erkundete Pasolini offenbar auch die „Borgate“, jene Elendsviertel bzw. slumähnlichen Vorstädte, die „aus dem faschistischen Willen entstanden waren, das Subproletariat vom Stadtzentrum fernzuhalten“. ¹³ Sie bestanden aus unsicheren Barackenlagern, waren Orte der Marginalisierung und sozialen Trennung, der Zwielichtigkeit – und gleichzeitig schienen sie ihm voller „verzweifelter Vitalität“ zu sein. ¹⁴ Hierin ähneln sie den in dieser Landschaft von der Protagonistin wahrgenommenen „greiferischen Wurzeln“: Die marginalisierte Pflanzenwelt im vermeintlich minderwertigen, da unfruchtbaren Sumpfgebiet und die Menschen auf der untersten Stufe der sozialen Hierarchie in den italienischen Elendsvierteln werden in Kinskys Text somit parallelisiert. Beide werden auf die gleiche Stufe gestellt und als ‚Zwielichtige‘ ausgesetzt seitens privilegierterer Menschen in einem Zeitalter, das aufgrund auch seiner ökonomischen Ungleichheiten gelegentlich als „Kapitalozän“ bezeichnet wird.

-
- 11 Im Text findet sich noch ein Hinweis auf zwei weitere Filmprojekte Pasolinis: Nachdem zunächst auf den französischen Dokumentarfilm *Chronik eines Sommers* des Soziologen Edgar Morin und des Anthropologen und Filmemachers Jean Rouch aus dem Jahr 1961 verwiesen wird, heißt es weiter: „Und die andere Seite: Seine *Notizen für eine afrikanische Orestie*. Das war der letzte Film, den M. und ich gemeinsam gesehen hatten. Wir hatten uns im Kalender geirrt und waren für einen anderen Film von Pasolini ins Kino gekommen: *Uccellacci e uccellini. Große Vögeln, kleine Vögel*. Den hatten wir nie zusammen gesehen“, Kinsky, *Hain*, 73.
- 12 „Ponte Mammolo 1050“. In: *Pasoliniroma*, <http://www.pasoliniroma.com/#!/de/map/3> (Abrufdatum: 26.4.2024).
- 13 „Ponte Mammolo 1050“. In: *Pasoliniroma*.
- 14 „Ponte Mammolo 1050“. In: *Pasoliniroma*.

In seinem ersten Film *Accattone. Wer nie sein Brot mit Tränen aß* aus dem Jahr 1961, der sich vor allem auf Laienschauspieler:innen verließ, präsentierte Pasolini das Milieu in diesem trostlosen Gelände in der östlichen Peripherie Roms, vermochte es zugleich aber, den Blick auf die brodelnde, durch nichts unterzukriegende (heute würden wir sagen: resiliente) Vitalität der hier Lebenden zu lenken. Im Grunde ist in den zitierten Textstellen also Vieles von dem präsent, was mit Sumpf und Moor traditionell seit Langem assoziiert wurde und es bis heute zuweilen noch immer wird¹⁵ – allerdings mit einem, wenn auch subtilen, sozialkritischen Hinweis auf die Ärmsten der Armen in der Gesellschaft. Kann es sein, dass Kinsky mit solchen tradierten Sumpf-Stereotypen bewusst spielt, sie möglicherweise sogar gezielt konterkariert? Oder folgt sie hier einer anderen Spur?

Liest man die Texte des amerikanischen Naturphilosophen Henry David Thoreaus, dessen berühmte Reisetagebücher, seine *Journals*, Kinsky einst übersetzte und die sie nach eigener Auskunft bis heute sehr schätzt,¹⁶ so gibt es den oben erwähnten Konnex ebenfalls. Interessanterweise sind es gerade die Sümpfe, deren positive Aspekte Thoreau mit Blick auch auf soziale Gerechtigkeit in den Städten hervorhob. Nicht nur war das ihn in seinen Werken so beschäftigende Verhältnis des Menschen zu Naturphänomenen derart zentral, dass sein Schreiben posthum als *Nature Writing* klassifiziert wurde,¹⁷ weshalb er bis heute zu dessen ‚Gründungsvätern‘ zählt, sondern er äußerte sich zugleich immer wieder zivilisationskritisch, am vor-

15 Vgl. Joana van de Löchts Beitrag zum Moor als Phobotop und Ort der „aus der Gesellschaft Verbannten“, die allerdings meist mit kriminellen Handlungen in Verbindung gebracht wurden und zur Strafe im Moor verblieben; Joana van de Löcht, „Das Moor als Phobotop und *locus horribilis*: Über das Unheimliche in der Moordichtung um 1850“. In: *Kulturpoetik des Moores: Ressource, Phobotop, Reservoir*. Hrsg. von Joana van de Löcht, Niels Penke (De Gruyter 2023, 85–106: 85).

16 Vgl. Jente Azou und Hanne Janssens, „Die Sprache der Wahrnehmung und Erinnerung: Esther Kinsky im Gespräch mit Jente Azou und Hanne Janssens“. In: *literature.green*, 16.4.2021, <https://www.literature.green/die-sprache-der-wahrnehmung-und-erinnerung-esther-kinsky/> (Abrufdatum:10.2.2025).

17 Der Begriff „Nature-Writing“ wurde erst 1901 von Paul E. More geprägt, mit Bezug auf die US-amerikanische Natur-Literatur. Es handelt sich also um eine rekonstruktive Zuschreibung für eine literarische Entwicklung, die nachträglich nach bestimmten Merkmalen kategorisiert und bald danach auch kanonisiert wurde.

dringlichsten in seinen Überlegungen „Über die Pflicht des zivilen Ungehorsams“. In seiner Vorlesung „Walking“ betont Thoreau gleich im ersten Satz: „Ich möchte meine Stimme erheben für die Natur, für absolute Freiheit und Wildheit – im Gegensatz zu einer bürgerlichen Freiheit und Kultur – und ich möchte den Menschen als Bewohner und Teil der Natur betrachten und nicht als ein Mitglied der Gesellschaft“.¹⁸ Natur und Mensch sollen zusammen, nicht gegeneinander, existieren und das gilt explizit auch für den Menschen und die ihn umgebenden Sümpfe, wie Thoreau fortführt:

Wenn ich mich erholen will, dann suche ich die dunkelsten Wälder, den undurchdringlichsten, endlosesten und – für den Bürger – düstersten Sumpf auf. Ich betrete den Sumpf als einen heiligen Ort – ein *sanctum sanctorum*. Dort liegen die Stärken und das Mark der Natur. [...] Ein Städtchen wird nicht nur durch die rechtschaffenen Menschen gerettet, die in ihm wohnen, sondern auch von den Wäldern und Sümpfen, die sie umgeben.¹⁹

Solcherart kritische Einlassungen stehen nicht im Widerspruch zu den allgemeinen Beschreibungskriterien des *Nature Writing*. Im Gegen teil: es gehört zu dessen Merkmalen dazu.²⁰ Ob der *Geländerman* der Preisträgerin für *Nature Writing* 2020 wegen solcher und anderer Parallelen zu Recht als *Nature Writing* bezeichnet wird, lässt sich freilich kontrovers diskutieren, wie weiter unten deutlicher werden wird.²¹

4. Erinnerungsbruchstücke – Vom „Buchstabieren“ der Trauer in *Hain*

„Rettung“ durch die „Sümpfe“, welche Thoreau sogar als ‚heilige Orte‘ begreift – das ist jedenfalls mit Blick auf die Protagonistin in *Hain* sicherlich zu hoch gegriffen. Aber die gesammelten Eindrücke in den feuchten Randgebieten Italiens scheinen ihr zumindest dabei

18 Thoreau, „Über das Wandern“, 7.

19 Thoreau, „Über das Wandern“, 35.

20 Vgl. Ludwig Fischer, *Natur im Sinn Naturwahrnehmung und Literatur* (Matthes & Seitz 2019, 5–47, 59).

21 Vgl. dazu bereits Christine Kanz, „Nature Writing oder ‚Kritisches Naturschreiben‘? Plädoyer für eine neue Kategorie“. In: *Non Fiktion. Arsenal der anderen Gattungen. Thema: Ökologie* Jg. 1, Nr. 1 (2021), 211–240: 238–240.

zu helfen, nach und nach Erinnerungsbruchstücke (wie zu einem Mosaik) zusammenzusetzen und, im wahrsten Sinne des Wortes, Schritt für Schritt ihre Trauer für sich zu buchstabieren.²²

Folgen wir der Protagonistin in *Hain* weiter auf ihrem Weg durch das sperrige Gelände der italienischen Peripherie, auf dem sie wiederholt an andere Reisen in der Vergangenheit erinnert wird. So macht sie Halt in einem kleinen Ort, der sie an einen Sommer mit dem verstorbenen Lebensgefährten M. in Frankreich denken lässt – und auch an die dort erlebte Naturkatastrophe mit Gewitter und Geröllverschiebungen.²³ Neben zahlreichen Naturerscheinungen und Tieren wie Krähen oder Tauben werden im Folgenden auch „öde Vororte“ von Mailand mit ihren engen Gassen voller Autos und Lieferwagen und immer wieder leeres Brachland erwähnt.²⁴

Einige Zeit später befindet sich die weibliche Hauptfigur im „Sumpfland, das Ostia umgab. Ein stilles Gelände um die zerbrochenen Gehäuse des Ortes unter meernahem Himmel.“²⁵ In der „Verfallenheit der Dinge“, so betont sie, „konnte man sich [...] besser ein einstiges Leben vorstellen als im Wiederhergerichteten“.²⁶ Die Erinnerungsarbeit funktioniert hier, angesichts der morbiden Zerbrochen- und Zerfallenheit, demnach ganz gut. Die Assoziationen bekommen freien Lauf – ähnlich wie der Fluss, über den es am Ende dieses Kapitels heißt: „Klein und eingewängt zwischen Zweckgelände kam der Fluss aus dem Sumpf- und Marschland und entließ sich ins Meer.“²⁷

Auch während ihres Aufenthalts in Ferrara sucht die Protagonistin nach den Toten und gräbt in ihren eigenen Erinnerungsschichten. Im Palazzo des Museums von Ferrara erfährt sie, „dass es draußen in der östlichen Ebene vor der Stadt Etrusker gegeben hatte, eine Handelsstadt und ihre Nekropole, die das Gerangel von Land und Meer unter Sand und Sumpf und Kiesel begraben hatte.“²⁸ In diesen Zitaten

22 So Kinsky über das Sehen als ein „Lesen“ bzw. ein „Buchstabieren von Welt“, vgl. Kinsky, „Es ist so ein Buchstabieren von Welt‘. Interview mit Andrea Gerk über *Hain*“.

23 Vgl. Kinsky, *Hain*, 105.

24 Kinsky, *Hain*, 166.

25 Kinsky, *Hain*, 179.

26 Kinsky, *Hain*, 179.

27 Kinsky, *Hain*, 180.

28 Kinsky, *Hain*, 219.

deuten sich bereits die tiefenzeitliche Dimension sowie die natur- und kulturgechichtliche Bedeutung des Erinnerungsspeichers Moor an.

5. Der Sumpf als fruchtbare Archiv und die „Sprache der Moore“

Wir haben es hier mit einem Bestattungsplatz zu tun, der selbst von einem hybriden Wasser-Land-Gefüge zugedeckt ist. Die kulturellen Überreste oder -bleibsel, die Eingriffe und oft toxischen Hinterlassenschaften der menschlichen Spezies sind von „Sand und Sumpf und Kiesel“ begraben.²⁹ Der Sumpf verbirgt hier also die Kulturleistungen von Menschen und letzte Erinnerungen an sie. Er erhält damit gleichsam die Funktion eines fruchtbaren Archivs und damit endlich einmal eine positive Verknüpfung.³⁰ Dass diese konstruktiv bis hoffnungsvolle Haltung gegenüber Mooren und deren sumpfartigen Varianten keineswegs nur eine abgehobene oder verstiegene kulturwissenschaftliche Feststellung bleibt, sondern real-faktisch hinsichtlich des Ökosystems nasses Moor und dessen Ablagerungsschichten gilt, vermittelt sich durch die Lektüre des instruktiven *Moor-Buchs* von Franziska Tanneberger. Die Moorforscherin stellt darin u.a. Folgendes fest:

Moore werden oft auch als Archive oder Chroniken der Landschaft bezeichnet. Die im Torf konservierten Reste von Pflanzen erzählen über die Vergangenheit. Im Gegensatz zu Sedimenten, die sich irgendwo abgelagert haben, verrät ein Moorböden in seinen

29 Kinsky, *Hain*, 219.

30 Vgl. in diesem Kontext auch van de Löcht und Penke in ihrer Einleitung zu dem von ihnen herausgegebenen Band über die *Kulturpoetik des Moores*: „Das Moor ist sowohl in der Horizontalen wie in der Vertikalen schwer durchdringbar, in seiner Zeitchkeit weist es als Produkt einer langsam Dynamik einen eigenen Chronotopos im Sinne Bachtins aus, der ihn von anderen Bio- wie Hydrotopen unterscheidet. Indem das Moor ein eigenes Zeitregime ausbildet, ermöglicht es Zeitreflexionen mit anderen Relationen: Qua Sedimentierung wachsen Moore über Jahrtausende [...] – in den Schichten bilden sich sowohl die planetare Tiefezeit als auch vergangene kulturgechichtliche Epochen (Gräber, Moorleichen) ab. Die Verschränkung von natürlichem Wachstum und verschiedenen Zeitebenen menschlicher Auseinandersetzung, angefangen mit oberflächlichen und daher folgenlosen Eingriffen zu den stets invasiveren Kultivierungsversuchen, lassen Moorlandschaften als ein ‚nasses Geschichtsbuch‘ (Garbrecht 1985, 178) erscheinen“, van de Löcht, Penke, „Zur Kulturpoetik des Moores“. In: *Kulturpoetik des Moores*, 8.

verschiedenen Schichten genau das, was an dieser Stelle über die Jahrtausende gewachsen ist und welche Bedingungen dort herrschen. Man spricht von der „Sprache der Moore“, die es in den Resten von Pflanzengewebe, Samen und Pollen aus dem Torf zu verstehen gilt. Der Pollen, der mit dem Wind weit fliegen kann, ermöglicht es sogar, die frühere Pflanzenwelt über die Grenzen des Moores hinaus zu rekonstruieren.³¹

Der Blick auf frühere Pflanzenarten und damit die Biodiversität in der Vergangenheit wird also anhand dieses fruchtbaren „Archivs“ möglich, da die jeweiligen Moorschichten von ihnen ‚sprechen‘.

Die Protagonistin in *Hain* beschäftigt sich allerdings weniger mit der „Sprache der Moore“ und der schwindenden Vielfalt der Arten als mit den eigenen emotionalen Schichten, wie sie sich in Verknüpfung mit vielfältigen, oft im Vagen bleibenden Erinnerungen in ihrem Unbewussten abgelagert haben. Schicht für Schicht, in archäologischer bzw., auf das Inwendige des Menschen übertragen, in psychoanalytischer Weise sind potenzielle Überreste bzw. Erinnerungssetzen freizulegen. Dabei zieht es Kinskys namenlose Hauptfigur insbesondere in Gegenden, in denen die Grenze zwischen Land und Wasser aufgebrochen wird und verschwimmt. Einer hybriden Landschaft begegnet sie beispielsweise auch hinter den Seebädern, wo die Valli di Comacchio liegen und über die es heißt, sie seien „mehr Wasser als Land, von schmalen Wegen begleitete Kanäle, Gräben und Becken, die südlichen Ausläufer des Deltas zwischen Po di Volano und dem Fluss Reno“.³²

Immer wieder wird dabei deutlich, dass die Auswahl der Orte eher vom Zufall, denn von bewusster Wahl bestimmt ist, dass es aber offenbar stets die Randzonen sind, in die es sie (wiederum in tiefenpsychologischer Weise) zieht. Die Protagonistin hat es „versehentlich“ „hierher verschlagen“, heißt es denn auch einmal: „Abseits der Küstenstrasse, landeinwärts von den ausgestorbenen Seebädern.“³³ Es ist offensichtlich, dass es der offenbar psychoanalytisch geschulten Autorin Kinsky um die Präsentation einer Aufarbeitung der persönli-

31 Tanneberger, mit Schröder, *Das Moor*, 24.

32 Kinsky, *Hain*, 228.

33 Kinsky, *Hain*, 228f.

chen Vergangenheit, um notwendige Trauerarbeit geht – allerdings nicht allein darum. Es geht immer wieder auch um das „gestörte Gelände“ in den Randzonen.³⁴

6. Eine „greiferische“ und resiliente Natur

Was im weiteren Verlauf ebenfalls präsentiert wird, ließe sich durchaus als ‚Kleine Baumkunde im Sumpfgebiet‘ bezeichnen: Die Rede ist zunächst von einem Bauernhaus, „umstanden von Pappeln“.³⁵ Es folgt die Aufzählung einzelner Bäume – eine Art Momentaufnahme des Baumbestands. Das wirkt allerdings weniger wie eine naturkundliche Bestandsaufnahme und Belehrung der Leserschaft, sondern viel eher wie eine Heraufbeschwörung eines poetisch anmutenden Bildes – allen Widrigkeiten und Unwägbarkeiten zum Trotz. Denn die Baum-Bezeichnungen lesen sich durchaus poetisch – und dies zeitigt Wirkung, setzt das Vorstellungsvermögen, die verinnerlichten Natur-Bilder beim Lesen in Gang:

Akazien, Erlen, Weiden, Pappeln: Bäume, wie sie in allen Gegen-
den stehen, die als dünne *Schicht* über dem Grundwasser schwan-
ken, das sich jederzeit in Rillen, Furchen, kleinen Mulden zeigen
und unversehens den Himmel spiegeln kann. *Was hier gedeiht,*
wurzelt greiferisch, Bäume wachsen schnell, als fürchteten sie, das
Wasser könnte sie im Sumpf verschwinden lassen. Pappeln schie-
ßen mit einer solchen Geschwindigkeit empor, dass sie keine Zeit
haben, Jahresringe auszubilden, und mit den angesammelten Som-

34 Kinsky selbst hält die Begriffe „Überlappungsgebiet“ sowie „gestörtes Gelände“ im Zusammenhang mit ihren Überlegungen zu Schichten für besonders wichtig. Wobei „gestörtes Gelände“ „ein naturkundlicher Begriff“ sei, wie sie betont. „Es geht um Gelände, das hieß früher ‚menschlich überprägt‘, auf Deutsch. Dieser Ausdruck ‚Disturbed Lands‘, wie es ihn auf Englisch gibt, hat dann mit der Zeit auf diese Art und Weise in der Übersetzung Eingang auch in den Gebrauch auf Deutsch gefunden. Und das ist für mich das, was mich interessiert. Also, eben nicht die sogenannte Natur, sondern [...] das, was entsteht, auch als Schichtenbildung, wo menschliche Spuren sind, aber was für Natur sich dann eben dort wieder niederlässt, und dieses Kreisen auch um die Frage, was gehört denn alles zur Natur“, vgl. Katharina Teutsch, „Nature Writing. Über Natur schreiben heißt über den Menschen schreiben. Esther Kinsky im Gespräch mit Katharina Teutsch“. Deutschlandfunk 28.01.2018, https://www.deutschlandfunk.de/nature-writing-ueber-natur-schreiben-heisst-ueber-den.1184.de.html?dram:article_id=407607 (Abrufdatum: 2.2.2025).

35 Kinsky, *Hain*, 229.

mern innen hohl werden. Die Hohlräume werden Behausungen für all die Erscheinungen, die im Gelände mit Bodennebel auftreten: Erlkönigsartige und ihr Gefolge.³⁶

Bei aller vermeintlichen Idylle haben die „Stürme“ hier „leichtes Spiel mit den aufgeschossenen, ausgehöhlten Bäumen. Sie stürzen, versperren Wege, richten Unheil an, die Geister werden obdachlos und übersiedeln in anderes Gehölz“.³⁷

Neben aller Poetizität vermittelt sich hier also das Bild einer potenziell bedrohlichen, unbarmherzigen oder gar grausig-naturmägischen Natur, wie sie sich etwa in Goethes Ballade vom Erlkönig zeigt, auf die mit dem Neologismus „Erlkönigsartige“ hier angespielt werden dürfte. Es klingt somit auch die Widerständigkeit der Natur an: Denn „was hier gedeiht, wurzelt greiferisch“.³⁸ Dies rückt nicht nur die „verzweifelte Vitalität“ wieder ins Blickfeld, von der weiter oben bereits die Rede war, sondern es fügt auch dem von Heather Sullivan in das Feld des Ecocriticism eingeführten Begriff „Dark Green“ eine neue Variante hinzu.³⁹ Als „Dark Green“ bezeichnet Sullivan das unheilvolle Mensch-Pflanzen-Verhältnis im Zeitalter des Anthropozäns und betont die unabdingbare Vernetzung und Abhängigkeit des menschlichen Lebens von einer zwar nutz- und ausbeutbaren, aber auch resistenten, widerständigen, unter Umständen erbarmungslosen, da unbezähmbaren Natur und deren Vermögen zur Resilienz.

7. Annäherungen an die geheimnisvolle Sprache der Naturphänomene

Zum anderen erinnert der ‚Ablesungsversuch‘ der Protagonistin an das eingangs erwähnte Motto, dass „die Anordnung der Bäume“ ja womöglich „einen Sinn ausdrücken“ und damit „eine Geheimsprache“ im Sinne Wittgensteins darstellen könnte.⁴⁰ Das „Geheimnis“

36 Kinsky, *Hain*, 229 (Hervorhebung von C.K.).

37 Kinsky, *Hain*, 229.

38 Kinsky, *Hain*, 229 (Hervorhebung von C.K.).

39 Heather I. Sullivan, „Petro-texts, plants, and people in the anthropocene: The dark green“. In: *Green Letters: Studies in Ecocriticism* Jg. 23, Nr. 2 (2019), 152–167: 152.

40 Kinsky, *Hain*, Motto.

kommt in der zitierten Passage auf noch explizitere Weise ins Spiel. Ist doch neben der Anspielung auf die Ballade vom Erlkönig und damit auf eine auch grausige Natur, von „[a]ll [den] Erscheinungen“ die Rede, „die in Gelände mit Bodennebel auftreten“,⁴¹ üblicherweise etwa in Mooren und die damit ein genaues Hinsehen, eine besondere Aufmerksamkeit erfordern. Möglicherweise geht es hier sogar um eine gezielte Lenkung von Aufmerksamkeit und die Schaffung „neue[r] Resonanzräume“,⁴² wie der Kulturphilosoph Jürgen Goldstein dies mit Blick auf die Gedichte Marion Poschmanns hervorgehoben hat. In ihrem poetologischen Essayband *Mondbetrachtung in mondloser Nacht* hatte sie darauf verwiesen, dass „die Dinge“ bei „gesteigerter Aufmerksamkeit [...] nicht nur in neuem Licht“ erscheinen, sondern auch „an Geheimnis [...] gewinnen“.⁴³ Diese Feststellung hat sicherlich auch für die Texte Kinskys Bestand, bietet sie doch eine Art phänomenologischer Naturbeschreibungsprosa dar, gerade auch in ihrem, auf die Feucht- und Sumpfgebiete Italiens zentrierten *Geländeroman*.⁴⁴ In ihren detailgetreuen Beschreibungen von Geländen, Bäumen, Vögeln oder Blumen, fast in der Manier Stifters, auf den auch einmal im Roman verwiesen wird,⁴⁵ webt sie zwar immer wieder naturkundliches Wissen ein. Sie macht dies jedoch auf eine sprachlich-poetisch *so* gelungene Weise, dass die teilweise zauberhaft-geheimnisvollen Klangfarben ihrer Worte tatsächlich eine eher unbekannte Seite von Natur zu beleuchten scheinen. An sie, so legt der Text nahe, kann sich der Mensch mit seiner beschränkten Wahrnehmung nur mehr andeutungsweise, gleichsam blitzartig, für einen Zeitfunkens, annähern – wie etwa in der Beschreibung eines lichten Wintermorgens „hinter Cona“, in jener „Zwischenwelt von Formen und Farben, die jeder Fluss mit sich führt“,⁴⁶ wenn

41 Kinsky, *Hain*, 229.

42 Jürgen Goldstein, „Nature Writing. Die Natur in den Erscheinungsräumen der Sprache“. In: *Dritte Natur* Jg.1 (2018), 100–113: 112.

43 Marion Poschmann, *Mondbetrachtung bei mondloser Nacht. Über Dichtung* (Suhrkamp 2016, 9).

44 Vgl. folgende Passagen so bereits in Kanz, „Nature Writing oder ‚Kritisches Naturschreiben‘? Plädoyer für eine neue Kategorie“, 228.

45 Vgl. Kinsky, *Hain*, 15.

46 Kinsky, *Hain*, 108f.

[...] Tauben, die ihre schrägen Halbkreise zogen, dunkel aufstiegen und sich so in den Flug legten, dass ihre Unterseite auch im zaghaften Sonnenlicht hell aufschien, ein Spiel um Hinwendung und Abwendung im Licht, das ich von flachen Flusslandschaften und Mündungsgegenden so gut kannte und nie aufhören konnte, als Zeichen zu sehen, ohne je gelernt zu haben, es zu entziffern.⁴⁷

Auch wenn die „Zeichen“ aus der nichtmenschlichen Welt nicht „zu entziffern“ sind für die hier berichtende weibliche Ich-Figur, so kann sie offenbar immerhin ganz kurze Momente der Annäherung erfahren. Im Text findet sich eine Art ‚Naturschreibfantasie‘, in der Schreib- und Naturverläufe miteinander zu verschmelzen scheinen:

Ein Taubenschwarm steigt neben dem Dorf auf, eine kleine, vom dunklen Gepunktel zum hell schimmernden Schnörkel sich wendende Luftschrift. Dort, auf dem anderen Ufer, liegt unter ihr ein Satz, der sich an die Ebene wendet. Ein kurzer, wegen des Schrägstreichs unvergesslicher Satz, der die Einleitung der Biegung ist, zu der sich der Fluss hier anschickt, eine Biegung als Geste sanfter Großzügigkeit gegenüber dem Land, das in seiner Flachheit auf jeden Eingriff, jeden Übergriff gefasst sein muss, doch vom Fluss mit solcher Nachsicht umfasst wird, dass es sich mit aller ihm verfügbaren weidengestrüppigen Anmut darauf einlässt.

Auch diese Biegung ist ein Satz, eine kleine geraunte Ausrede des Flusses so kurz vor seinem Zerfasern in unzählige Unschlüssigkeiten, die sich unter allen möglichen ungereimten Namen tarnen.⁴⁸

Dem Fluss, der hier auch zum Schreibfluss wird, wird eine agentielle Wirkkraft oder gar -macht zuteil – und dies ist mehr als ein einfacher Anthropomorphismus. Der Fluss wird hier zum Akteur in einer Landschaft, mit der er Zwiesprache hält, wie auch zum Akteur im Text, dem er jede Wendung vorgibt, so dass tatsächlich für einen Augenblick ‚NaturKultur‘ entsteht, die sich gleichsam selbst zu schreiben scheint. Im Idealfall werden Naturphänomene durch eine solche NaturKultur-Poetik also für kurze Momente lesbar – um im nächsten Moment wieder zum Geheimnis zu werden.⁴⁹

47 Kinsky, *Hain*, 209.

48 Kinsky, *Hain*, 196.

49 Insgesamt ließe sich die hier vermittelte Annäherung an Natur mit der Strategie des *Deep Mapping* vergleichen, wie sie Poschmann explizit in ihrer Dankesrede

Mehrfach lässt Kinsky auf diese Weise nur zu erahnende Seiten der Natur anklingen oder zeichnet kurze Momente nach, in denen Natur und Kultur miteinander zu verschmelzen scheinen und also in ihrer Interdependenz sichtbar werden. Ebenso blitzartig kann in solchen Momenten längst Vergessenes aufscheinen. Es rückt gegebenenfalls in andere Zusammenhänge, erhält einen neuen Rahmen, erscheint in einem anderen Licht. So wie Sumpf und Moor unstrukturiert, dunkel, zäh, klebrig und dicht sind, sind es auch die Erinnerungen und damit die Erzählvorgänge. Hier (in Anklang an Timothy Morton) von einem „ökomimetischen Erzählen“ zu sprechen, liegt also dementsprechend nahe.⁵⁰

8. Vulnerable Natur und die affektive Dimension

In obiger Passage wird auch ein Bild der Vulnerabilität suggeriert. Denn die zu schnell gewachsenen Bäume sind zart und dünn, sie schwanken – sie sind mithin verletzbar und die Protagonistin liest sogar Furcht an ihnen ab oder in sie hinein. Zum einen ist hier also sicherlich die affektive Dimension wichtig, die mit dem Wort „fürchten“ ins Spiel gebracht wird.⁵¹ Zum anderen ist die, die Texte Kinskys

anlässlich der Verleihung des ersten Preises für *Nature Writing* im Jahr 2017 beschrieb. *Deep Mapping* sei eine Strategie, mit der sie versuche, einen Laubbaum sich selbst schreiben zu lassen: „Ich versuche seit Jahren, einen Baum zu schreiben. ‚Baum‘ steht hier *pars pro toto* für die ‚Natur‘. Der Baum, das wäre der Kern des Projekts, sollte in seiner Baumhaftigkeit gut herauskommen, er soll für sich stehen und nicht für etwas anderes, er soll sinnlich sein, einzigartig und atmosphärisch dicht“, Marion Poschmann, „Laubwerk. Zur Poetik des Stadtbiums. Rede zur Verleihung des Deutschen Preises für *Nature Writing* 2017. In: *Dritte Natur* (2018), 114–133:123.

- 50 Vgl. so bereits in Bezug auf Kinskys Text *Am Fluss*, Simon Probst, „Esther Kinskys Gelände-Texte: Ein ‚nicht-modernes‘ Genre der vielen möglichen Ökologien“. In: *Deutschsprachiges Nature Writing von Goethe bis zur Gegenwart*, 281–298: 286.
- 51 Mit Poschmann gedacht, ist in der Verwendung der Sprache die „emotionale Schicht“ bei der Darstellung von Natur wichtig – auch, um zu einer ökologischen Haltung zu kommen. Es solle sich herauskristallisieren, „aus welcher emotionalen Schicht ein Wort, ein Bild stammt“. Das „grundlegende Problem“ sei der „unüberbrückbare Hiatus zwischen Sprache und Welt“, der insbesondere bei der Naturdichtung hervortrete. (Poschmann, „Laubwerk“, 123–124) In ihren poetologischen Überlegungen hebt sie die Notwendigkeit einer bestimmten *Gefühlsarbeit* hervor, die sie dezidiert nicht als „sentimentale Verklärung“, sondern als „eine poetische Naturwahrnehmung“ verstanden wissen will, die „unum-

leitende Frage nach Erinnerungen und ihren Möglichkeiten und Formen sowie nach der potenziellen Freilegung der Erinnerungen eben oft mit versehrtem Gelände oder mit „prekärer Natur“, wie Solvejg Nitzke sie nennt,⁵² verknüpft. In *Hain* sind es die vulnerablen Pappeln im hier geschilderten Sumpfgebiet, die die Protagonistin in das Reich ihrer persönlich-familiären Erinnerungen zurückführen, denn derartige Pappeln hat sie bereits in der Kindheit auf ihren Italienreisen mit dem verstorbenen Vater zuhauf gesichtet. Pappelbäume sind also unweigerlich mit dem Vater, aber zugleich auch mit dem Bereich der Ästhetik, der Bildenden Kunst Italiens, verknüpft. Aus den für den Menschen vermeintlich nutzlosen, ja „minderwertigen“⁵³ Pappeln kann nämlich ein Stück unverwechselbarer, einzigartiger menschlicher Kunst entstehen, wie das von der Protagonistin erinnerte Gemälde *Lamentatio Fra Angelicos*, welches dem menschlichen Leid, tiefer Trauer, gewidmet ist:

Das Holz der Pappeln war mir immer splittrig und minderwertig erschienen, doch irgendwann bemerkte ich, wie viele Bilder, auf Pappelholz gemalt, die Jahrhunderte überdauert hatten. Fra Angelico, über dessen Blau mein Vater in ein fast bestürzendes Entzücken geraten konnte und immer viel zu sagen wusste, malte auf Pappelholz, und ich fragte mich beiläufig, ob die Pappelhaftigkeit des Holzes etwas mit diesem besonderen, entrückten Blau zu tun hatte.⁵⁴

Pappeln – die typischen, verletzlich wirkenden Moor-Bäume – werden hier mit gleichsam überirdischer Schönheit assoziiert und damit positiv konnotiert. Dass dies mehr ist als eine Ästhetisierung von mit dem „Phobotop“ Moor und kümmerlichem Wachstum assoziierten Bäumen,⁵⁵ liegt nahe. Denn der Geländeroman Kinskys ist deutlich im Zeichen des Anthropozän-Bewusstseins geschrieben.

gänglich“ sei, wenn wir „eine ökologische Katastrophe verhindern wollen“. (Vgl. Poschmann, *Mondbetrachtung in mondloser Nacht*, 133).

- 52 Solvejg Nitzke, „Prekäre Natur – Schauplätze ökologischen Erzählens zwischen 1840 und 1915. Eine Forschungsskizze“. In: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* Jg. 3, Nr. 2 (2018), 31–48: 48.
- 53 Kinsky, *Hain*, 229.
- 54 Kinsky, *Hain*, 229.
- 55 Vgl. in diesem Kontext wiederum die weiterführende Lektüre über die negative Konnotation des Moores als unheilbringender Angstort von Joana van de

9. Im Horizont des Anthropozäns

Dass die Wertschätzung von Flora und Fauna aufgrund einer veränderten Wahrnehmungsfähigkeit gesteigert werden kann, ist ebenfalls eine Erfahrung, die der Protagonistin zuteilwird. Die Pflanzen und Tiere dieser sumpfigen „Zwischenorte“ werden jedoch höchstens bei besonders aufmerksamer „Naturwahrnehmung“,⁵⁶ wie sie etwa in einer „schlaflose[n] Nacht“ möglich wird,⁵⁷ etwas „lesbarer“. „Schlamm“⁵⁸ und „Wassergraben“ dienen hier, „am sumpfigen Rand“,⁵⁹ den „Sumpfmeisen“,⁶⁰ nicht den Menschen. Sie sind höchstens Abladeort für dessen „Müll“⁶¹. Was die nach Nahrung suchenden weiteren „Vögel [...] auf ihren sehr hohen dünnen Beinen im seichten Wasser“⁶² angeht – laut Protagonistin Flamingos –, so stellt sie sich vor, „dass sie eine Art der Unterwasserverständigung hatten, vielleicht durch Beinbewegungen, kurze Wedelschwenke des Körpers, die das Wasser auf eine Art und Weise in Schwingungen versetzten, dass alle gewarnt wurden“.⁶³ Der zerstörerische Eingriff der Menschen ist der weiblichen Hauptfigur offenbar sehr bewusst: Sie thematisiert das schwundende Naturwissen in unserer Gesellschaft,⁶⁴ nimmt die „Reiher auf dem Stromkabel“⁶⁵ ebenso wahr wie „Papier“, „Plastik“, „Verpackun-

Löcht. Der Beitrag analysiert die Darstellung von Mooren als „Naturraum“ in Gedichten aus der Mitte des 19. Jahrhunderts. Es zeigt sich, dass es weniger die Natur ist, die das Moor unheimlich erscheinen lässt, sondern vielmehr „die aus der Gesellschaft Verbannten, die im Moor den Tod finden oder als Phantome keine Ruhe finden. Dabei kann gezeigt werden, dass hinter dem Unheimlichen in der Moordichtung vor allem die zeitgleich verhandelte Soziale Frage steht“, van de Löcht, „Das Moor als Phobotop und *locus horribilis* in der Literatur“, 85.

56 Kinsky, *Hain*, 232.

57 Kinsky, *Hain*, 232f.

58 Kinsky, *Hain*, 240.

59 Kinsky, *Hain*, 235.

60 Kinsky, *Hain*, 236.

61 Kinsky, *Hain*, 234.

62 Kinsky, *Hain*, 236.

63 Kinsky, *Hain*, 237.

64 Kinsky, *Hain*, 245.

65 Kinsky, *Hain*, 245.

gen“,⁶⁶ den „Abfall“ im Gelände, die vielen „Brachen“⁶⁷ – und auch „Abwesenheit und Verlust“.⁶⁸

Dazu gehören insbesondere auch die „Abwesenheit“ und der „Verlust“ von Wasser: „Die Schwemmlandzeiten sind vorbei, der Po ist zu beiden Seiten von einem Damm gesäumt“, heißt es über die Maßnahmen zur Begradigung, gegen ihren freien Fluss gerichteten Lauf der Flüsse zugunsten menschlicher Bebauung.⁶⁹ Die Kritik der Protagonistin an der Trockenlegung des Landes ist besonders wichtig in Bezug auf unser Rahmenthema ‚Moor‘ und ‚Sumpf‘. So moniert sie auch einmal explizit die Entwässerung eines Flussdeltas:

Hinter dem Ort trafen zwei Kanäle und oder Flussausläufer beinahe zusammen, doch entschieden sich dann doch gegen das gemeinsame Weiterfließen, und ein Damm zog sich zwischen ihnen hin. Drüben, jenseits des Wassers, erstreckte sich weites tief liegendes Ackerland, von Gräben durchzogen, trockengelegtes Deltagelände, in dem irgendwo die Nekropole von Spina gelegen hatte.⁷⁰

Dass sie sich hier auf eine bewusste Personifizierung der Flüsse einlässt, die sich zu einem gemeinsamen „Weiterfließen“ entscheiden können, dass sie also einen „didaktischen Anthropomorphismus“ einsetzt, wenn man so will,⁷¹ lässt auf eine kritische Reflexion der „Landgewinnung“ schließen.⁷² Es fällt das Wort „Unglück“ in Bezug auf die unter den zerstörerischen Entwässerungsmaßnahmen leidende Bevölkerung, die nach der „Landgewinnung“ als „Wassermenschen“ nun Ackerbau betreiben soll und dies, obwohl sie eben „keine Landmenschen“ sind.⁷³

66 Kinsky, *Hain*, 247.

67 Kinsky, *Hain*, 239.

68 Kinsky, *Hain*, 241.

69 Kinsky, *Hain*, 195.

70 Kinsky, *Hain*, 213.

71 Vgl. Johannes Wankhammers weiterführende Überlegungen zur Sinnhaftigkeit des Einsatzes von Anthropomorphismen mit Blick auf nicht-menschliche Entitäten (hier: Bäume) im Zeitalter der Klimakatastrophe sowie die von ihm vorschlagene, allerdings ausbaufähige Differenzierung verschiedener Typen von Anthropomorphisierungen; Johannes Wankhammer, „Anthropomorphism, Trope, and the Hidden Life of Trees. On Peter Wohlleben’s Rhetoric“. In: *literatur für leser* Jg. 40, Nr. 2 (2019), 139–52: 140, 144.

72 Kinsky, *Hain*, 213.

73 Kinsky, *Hain*, 213 u. 242.

Die geschilderte Flora und Fauna verweist auf ehemalige, zu gunsten von Landwirtschaftsbetreibung und Industriebebauung trockengelegte Moore und Sümpfe:

Grauweiße Schilfwedel säumten die Straße, Weidengebüsch stand zwischen Äckern, Linden und Akazien um Gehöfte, in der Ferne Pappelreihen. Scharen von Krähen staksten langsam auf der hellbraunen Erde gepflügter Felder herum. Hier und da tauchte ein Industrieflecken nahe der Schnellstraße auf, kleine Fabriken, an einem Wasser schnitten Arbeiter rötliches Ried.⁷⁴

Tanneberger führt in ihrem *Moor*-Buch „drei große Umweltkrisen der Gegenwart“ an, die durch die jahrhundertlange Entwässerung der Böden verursacht wurden und noch immer werden:

Zum einen sterben durch die Entwässerung Tiere und Pflanzen aus, die im Moor zu Hause sind, die Biodiversität geht also dadurch noch weiter zurück. Zum anderen gelangt zu viel Stickstoff aus dem entwässerten Moor in die Umgebung. Auch Stickstoff ist ein Element, dessen Kreislauf auf der Erde gestört ist: Die Balance, in der Stickstoff zwischen der Erdatmosphäre, den Gewässern und Böden stetig hin und her wandert, ist aus dem Lot – mit fatalen Folgen, denn zu viel Stickstoff in der Umwelt belastet Seen, Flüsse und Meere, verändert Böden, zerstört biologische Vielfalt und schadet der Gesundheit des Menschen.⁷⁵

Kurzum: Es ist, wie oben bereits angedeutet, der Diskussionsraum um das Anfang des 21. Jahrhunderts neu ausgerufene geologische Zeitalter des Anthropozäns, in dessen Horizont Kinskys *Geländeroman* trotz und mit aller persönlichen Trauer geschrieben scheint.⁷⁶ Die unwegsame, sumpfige Natur, die Kinskys Protagonistin bereist

74 Kinsky, *Hain*, 215.

75 Tanneberger, mit Schroeder, *Das Moor*, 98.

76 Dessen Existenzberechtigung wurde zwischenzeitlich, im Jahr 2024, zwar von geologischer Seite eine Absage erteilt, vgl. Raymond Zhong, „Are We in the *Anthropocene*, the Human Age? Nope, Scientists Say“. In: *The New York Times*, 5.3.2024, www.nytimes.com (Abrufdatum: 31.1.2025). Dennoch wird der vom niederländischen Chemiker und Atmosphärenforscher Paul Crutzen gemeinsam mit Eugene F. Stoermer geprägte, auch in den Literatur- und Kulturwissenschaften kursierende und innerhalb der Environmental Humanities längst etablierte Begriff vermutlich weiterhin Bestand haben – als eine weiterhin virulente Metapher für einen Daseinszustand in Zeiten der menschengemachten Klimakatastrophe.

und beschreibt, vermittelt ein ähnliches Grundgefühl der Unwegsamkeit und Unsicherheit, wie es Bruno Latour als charakteristisch für das Anthropozän deklarierte. All der „Schlamm“,⁷⁷ der „teils unter Wasser stehende Sumpf“⁷⁸ das unwegsame, unwirtliche „Gelände“ in seiner „Erbarmungslosigkeit“,⁷⁹ das „Sumpfgebiet“⁸⁰ mit dem „brackigen Wasser“,⁸¹ in dem „kein Mensch“ zu sehen ist, erinnert stark an Caspar David Friedrichs Gemälde *Das Große Gehege bei Dresden* aus dem Jahr 1831/32. Aus Sicht des französischen Kulturphilosophen stellt es ein Emblem für die Daseinsweise des Menschen in der Gegenwart dar, in der es keine eindeutige Perspektive und keinen sicheren Boden mehr unter den Füßen zu geben scheint. Die Beschreibung des Anblicks eines Kuppelgewölbes in den „Mosaikheligtümern“ der Kirche San Vitale in Ravenna im *Geländeroman* unterstreicht diese affektive Dimension, die an das krisenhafte Lebensgefühl im Anthropozän geknüpft ist: „eine merkwürdige Wirkung, die Augenblicke lang die Orientierung im Raum auflöste, allem ein Gefühl von Schweben verlieh, eine Unsicherheit von Oben und Unten und Perspektiven“.⁸² Insbesondere ein Detail hier, der dargestellte Aufstieg Moses‘ auf einen Berg, intoniert zudem einmal mehr jene Melancholie und Verlassenheit, die sich den ganzen Roman hindurchzieht: „Am Gipfel des Felsenberges steht ein kahler Baum, schwarz wie vom Feuer verkohlt. Dieses Bild blieb mir haften und ließ alles andere im Raum verblas sen“.⁸³

In Ravenna fasziniert die Protagonistin auch das berühmte „Hafenmosaik“ in der Kirche Sant‘ Apollinare Nuovo. Insbesondere aber dessen namenlos bleibendes Gegenüber, ein Bild in einer an sich „unbedeutenden Ecke der Mosaiken, die im Winter nicht gut beleuchtet

77 Kinsky, *Hain*, 251.

78 Kinsky, *Hain*, 251.

79 Kinsky, *Hain*, 252.

80 Kinsky, *Hain*, 256.

81 Kinsky, *Hain*, 256.

82 Kinsky, *Hain*, 274, vgl. Bruno Latours „Bildlektüre“ des Caspar David Friedrich-Gemäldes „Das Große Gehege bei Dresden“ aus dem Jahr 1831/32. Aus Sicht Eva Horn stellt es eine emblematische Andeutung des Kerns anthropozärner Formen dar, falls von diesen überhaupt gesprochen werden könne, vgl. Eva Horn, Hannes Bergthaller, *Anthropozän zur Einführung*. (Junius 2019, 119).

83 Kinsky, *Hain*, 274.

war“, lässt die Protagonistin „rätselnd“ zurück.⁸⁴ Es ist zudem vermutlich das letzte Bild, das der Vater zu Lebzeiten gesehen hatte. Kurz vor seinem Tod hatte er ihr noch davon berichtet. Es handelt sich hier also um eine Herzensangelegenheit für die Protagonistin, sich näher damit zu beschäftigen – auch um dem unwiederbringlich Verlorenen, dem verstorbenen Vater, zumindest in Gedanken nahe zu sein. Um sich nun selbst ein „Bild“ von seinem Bild dieses Bildes zu machen, müssen Zusammenhänge gefunden oder enträtselt werden; es ist ein Suchen nach Worten, nach Sprache: Es lichtet sich zunächst nichts für die Protagonistin beim näheren Betrachten dieses ‚letzten Bildes‘. Im Gegenteil wird das „Licht“, wie es heißt, „schwächer“. „Hellblaue Weite ohne ein Ziel“ tut sich auf – „Ohne etwas Benennbares, sogar ohne Horizont“.⁸⁵

Der Versuch, dieses Bild zu entschlüsseln, dürfte dem Erzählen im Horizont des Anthropozäns recht nahekommen, einem Erzählen, das aufgrund der fundamentalen Krisenerfahrungen angesichts des menschengemachten planetaren Klimawandels nur noch ein unzuverlässiges Erzählen sein *kann*. Denn das Erzählen muss hier vor allem auf Nichtwissen gegründet sein – einem Nichtwissen, wie es etwa angesichts der riesigen, das menschliche Denkvermögen übersteigenden Datenmengen zum Thema Klima, Wetter, Atmosphäre bemerk- und gar als (Ver-)Störung wahrnehmbar wird.⁸⁶ Den sich der Be- trachterin vermittelnden „Schroffheiten der Hänge“ entspricht die Schwierigkeit des Schreibens über und von Natur im Angesicht der Klimakatastrophe.⁸⁷ Die „Orientierung“ geht dabei „verloren“. Die Suche nach einem „Sichere[n] Merkmal“ führt unter Umständen zur Wahrnehmung von „Licht [...] in keinem Haus“. Nur ein Mäandern – so wie es ein Fluss ‚in der freien Wildbahn‘ kann – scheint eine realisierbare Schreibpraxis zu sein angesichts einer mehr als ungewissen Zukunft. Lineare oder logisch strukturierte Beschreibungen sind un-

84 Kinsky, *Hain*, 276.

85 Kinsky, *Hain*, 276.

86 Zur Notwendigkeit einer Poetik des Nichtwissens im Anthropozän, vgl. Steffen Richter, „Natur – Maschine – Mensch. Auf dem Weg zu einer Poetik für das Anthropozän“. In: *Zeitschrift für Germanistik Neue Folge XXVIII* (2018), 89–101: 92.

87 Kinsky, *Hain*, 272.

möglich geworden. Das Erzählen *muss* also ein Erzählen im Ungefährten, in Möglichkeitsform, im Konjunktiv sein. Die Sumpf- und Feuchtgebiete in *Hain*, diese „Landschaft der Leere [...] zwischen Schilf und Wasser und Vogellaufen“,⁸⁸ ermöglichen die notwendige „Entfernung“ vom Alltag und gelegentlich auch von den „Erinnerungen“, so dass diese vielleicht am Ende zumindest etwas greifbarer werden – ungeachtet dessen, dass „alles ungefähr und schwankend“ sowie „licht- und wetterabhängig“ bleibt, sofern man überhaupt dieses „Gelände begehen“ kann und möchte.

Was Kinskys Ich-Erzählerin angeht, so hatte sie offenbar keine andere Wahl, sondern es hatte für sie eine innere Notwendigkeit bestanden, sich auf diese Reise durch sperriges Sumpfgelände in den Randzonen Italiens zu begeben – und dann auch noch davon zu erzählen:

Es war mir gewesen, als sollte ich eine Aufgabe erfüllen [...] Orte aufzusuchen, Gelände begehen, mich an den dünnen Fadenspuren entlangtasten, die sich zwischen meinen Erinnerungen und Bildern, Orten, Namen spannten.⁸⁹

Die offenkundige Anspielung auf den Faden Ariadnes hier und also auf den Vorgang des Erzählens an sich lässt sich als Markierung der poetologischen Position lesen – eine Position des Entlangtastens an vagen Erinnerungsspuren, die Schicht um Schicht freigelegt werden wollen.

10. Solastalgia – die affektive Dimension und das kritische Naturschreiben

Kinsky reflektiert in ihrem *Geländeroman* das Grundgefühl der Trauer und die Arbeit daran. Dabei versucht sie, die Natur nicht als Spiegel menschlicher Empfindungen zu repräsentieren. Ganz im Gegenteil finden sich im *Geländeroman* gerade bei den Naturbeschreibungen immer wieder Distanzsignale oder Reflexionsansätze, die eine Ablehnung solcher traditioneller Stereotype deutlich machen. So lässt die Autorin ihre weibliche Hauptfigur beispielsweise kritisch über die

88 Kinsky, *Hain*, 272.

89 Kinsky, *Hain*, 272.

Natur als Projektionsraum menschlicher Trauer reflektieren: Die „Seeschwalben mit schwarzen Köpfen“ – sie werden „Trauerschwalben“ für den Menschen, „schnell schreibt man der Schwärze in der Natur Trauerhaftigkeit zu“.⁹⁰ Anstatt Vögel und andere Tiere oder Naturphänomene für die eigene Trauer zu funktionalisieren, wendet sich die weibliche Hauptfigur (neben eigenen Fotografien) immer wieder der Bildenden Kunst zu. Kinsky lässt ihr Buch denn auch nicht von ungefähr mit einem vom übrigen Haupttext kursiv abgesetzten Anhang enden: mit einer Beschreibung jenes erwähnten Trauerbildes, der *Lamentatio*, der Totenmesse für Franziskus von Assisi von Fra Angelico, die der berühmteste Vertreter der italienischen Frührenaissance vor fast 600 Jahren (1436–1441) malte.⁹¹

Die persönliche Trauer verbindet sich in dem in einem melancholischen Grundmodus gehaltenen Text mit jener Klima-Emotion, die der australische Philosoph Glenn Albrecht 2005 als „Solastalgia“ bezeichnete – einem Neologismus,⁹² welcher sich von ‚Nostalgie‘ ableitet, jedoch eine Form der Trauer über den verlorenen Zustand des *eigenen* Standortes meint, etwa den Verlust des eigenen Zuhause nach einer Naturkatastrophe oder das Artensterben bzw. die Zerstörung der Ökosysteme im eigenen nahen Umfeld, verbunden mit der Sehnsucht nach dem vergangenen Zustand dieser unmittelbaren Naturumgebung. Die sich hier bei aller persönlicher Trauer vermittelnde Melancholie angesichts der menschengemachten Zerstörung der Natur im Angesicht der Klimakatastrophe transportiert neben einer bloßen Beschreibungsebene und einer auch sozialkritischen Dimension also zumindest auf subtile Art und Weise eine ökokritische Perspektive.

Das vor allem Naturliebe vermittelnde, aus anglophonen Traditionen und historischen Kontexten stammende Label *Nature Writing* als Etikettierung für die Flussprosa Esther Kinskys erscheint jedoch

90 Kinsky, *Hain*, 248.

91 Vgl. Kinsky, *Hain*, 279.

92 Das Konzept der Solastalgia wurde von Glenn Albrecht auf der Ecohealth Conference in Montreal im Mai 2003 erstmals vorgestellt, vgl. Glenn Albrecht, „*Solastalgia: A New Concept in Health and Identity*“. In: *pan* Jg. 3 (2005), 41–55: 44–45.

nicht nur ihr selbst als unpassend.⁹³ Dazu sind unter anderem auch die subtile Ökokritik zwischen den Zeilen, die u.a. auch Verweise auf Klimaflüchtlinge aus Afrika inkludiert,⁹⁴ der Fokus Kinskys auf Störungen in der vermeintlich natürlichen Naturumgebung sowie die Entfremdung des Menschen von der Natur viel zu zentral. Ich habe Kinskys Schreiben darum bereits an anderer Stelle als „Kritisches Naturschreiben“ bezeichnet und näher dargelegt, was genau ich darunter verstehre. Die Bezeichnung ‚Kritisches Naturschreiben‘ ist „genreneutral, offen genug, zugleich aber fokussiert auf das Ringen um eine neue Schreib- und Sprachpraxis“. Sie greift „den wichtigen ethisch-gesellschaftskritischen Impetus“ auf, der den Texten Kinskys eigen ist. Zugleich setzt sie sich bei allen Gemeinsamkeiten von dem, in ganz anderen historischen Traditionen und Kontexten situierten, amerikanisch-britischen Begriff ‚Nature-Writing‘ ab. Da die Arbeit an der Sprache bei Kinsky wie auch bei den anderen Vertreter:innen des neuen deutschsprachigen Kritischen Naturschreibens (neben Poschmann etwa Judith Schalansky, Ulrike Draesner oder Norbert Scheuer) „mit einer neuen Haltung einhergeht, die die eigene Befindlichkeit des schreibenden Ich zugunsten einer deutlichen Fokussierung auf die ‚mehr-als-menschliche Welt‘ zurückstellt und das zentrale Instrument ist, welches u.a. der Steigerung von Aufmerksamkeit“ bezüglich der Naturphänomene oder anderen nicht-menschlichen Entitäten wie Flüssen, Sümpfen und Mooren dient, wird hier auch eine Sprachkritik deutlich. Diese und die ethisch-sozial engagierte Dimension werden in der von mir vorgeschlagenen Wendung „Kritisches Naturschreiben“ deutlicher markiert als in der (literatur)historisch ganz anders besetzten, anglophonen Bezeichnung.⁹⁵

Wichtig bleibt bei allen Diskussionen um die adäquate Einordnung die Zentralität des Begriffs „gestörtes Gelände“: Die für das

93 Bereits 2018 in einem Interview über *Hain* teilte sie mit, sie lehne den aus völlig anderen Traditionen und vor dem Hintergrund ganz anderer Naturerfahrungen entstandenen Begriff *Nature Writing* für ihr eigenes Schreiben ab, auch wenn sie gerade vom „Urvater des Nature Writing Thoreau“, insbesondere von dessen Tagebüchern bzw. ‚Journals‘, sehr viel gelernt habe, vgl. Kinsky, „Es ist so ein Buchstabieren von Welt“. Interview mit Andrea Gerk über *Hain*“

94 Vgl. Kinsky, *Hain*, 200.

95 Kanz, „Nature Writing oder ‚Kritisches Naturschreiben‘? Plädoyer für eine neue Kategorie,“ 239–240.

Schreiben Kinskys entscheidende Wendung bezeichnet stets ein Gelände, das „die Spuren menschlicher Interferenz trägt, aber mit diesen Spuren ringt, während sich eine ganz bestimmte Flora und Fauna auf einem Boden etabliert“.⁹⁶ Es ist die Wirkkraft dieser spezifischen Flora und Fauna, der Kinsky auch nachgeht. Zugleich bilden diese gestörten Gelände oft den „einzigen Zufluchtsort für Menschen [...], denen ein zugewiesener, erworbener Raum abhandengekommen ist.“⁹⁷ Mit Simon Probst lassen sie sich als „Ort geteilter Prekarität menschlicher und nichtmenschlicher Existenz“ charakterisieren.⁹⁸ Es sind die Störungen am Rande der Gesellschaft in einer ebenso peripheren, marginalisierten Landschaft, denen Kinsky ihr Augenmerk widmet. Ihre Texte bewahren ebenso wie Sümpfe und Moore nicht nur die verborgenen Erinnerungen an sie, sondern auch ihre Geheimnisse auf.

Literaturverzeichnis

- Albrecht, Glenn, „*Solastalgia*: A New Concept in Health and Identity“. In: *pan* Jg. 3 (2005), 41–55.
- Azou, Jente; Janssens, Hanne, „Die Sprache der Wahrnehmung und Erinnerung: Esther Kinsky Im Gespräch mit Jente Azou und Hanne Janssens. In: *literature.green*, 16. April 2021, <https://www.literature.green/die-sprache-der-wahrnehmung-und-erinnerung-esther-kinsky/> (Abrufdatum: 10.2.2025).
- Benzaquen, Fred et al., „Ponte Mammolo 1050“. *Pasoliniroma*, <http://www.pasoliniroma.com/#/de/map/3> (Abrufdatum: 26.4.2024).
- Crutzen, Paul; Stoermer, Eugene, „The ,Anthropocene““. In: *IGBP Global Change Newsletter* Jg. 41 (2000), 16–17.
- Draesner, Ulrike, „Das Zwitschern der Vögel im (nichtnationalen) Wald“. In: *Deutschsprachiges Nature Writing von Goethe bis zur Gegenwart. Kontroverse, Positionen, Perspektiven*. Hrsg. von Gabriele Dürbeck, Christine Kanz. Berlin: Metzler 2020, 335–347.

96 Karl Wilhelm Macke, „Mich interessiert der Rand mehr als das Zentrum““. In: *Cluverius*, 27.2.2019, <https://cluverius.com/mich-interessiert-der-randmehr-als-das-zentrum> (Abrufdatum: 2.2.2025).

97 Macke, „Mich interessiert der Rand mehr als das Zentrum““; vgl. auch Probst, „Esther Kinskys Gelände-Texte: Ein ‚nicht-modernes‘ Genre der vielen möglichen Ökologien“, 286.

98 Probst, „Esther Kinskys Gelände-Texte: Ein ‚nicht-modernes‘ Genre der vielen möglichen Ökologien“, 286.

- Fischer, Ludwig, *Natur im Sinn. Naturwahrnehmung und Literatur*. Berlin: Matthes & Seitz 2019.
- Goldstein, Jürgen, „Nature Writing. Die Natur in den Erscheinungsräumen der Sprache“. In: *Dritte Natur* Jg.1 (2018), 100–113.
- Goldstein, Jürgen, *Naturerscheinungen. Die Sprachlandschaften des Nature Writing*. Berlin: Matthes & Seitz 2019.
- Horn, Eva; Bergthaller, Hannes, *Anthropozän zur Einführung*. Hamburg: Junius 2019.
- Kanz, Christine, „Nature Writing oder ‚Kritisches Naturschreiben‘? Plädoyer für eine neue Kategorie“. In: *Non Fiktion. Arsenal der anderen Gattungen. Thema: Ökologie* Jg. 1, Nr. 1 (2021), 211–240.
- Kinsky, Esther, „Es ist so ein Buchstabieren von Welt“. Interview mit Andrea Gerk über *Hain*“, Deutschlandfunk Kultur, 13.2.2018, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/esther-kinsky-ueber-ihren-roman-hain-es-ist-so-ein-100.html> (Abrufdatum: 9.5.2024).
- Kinsky, Esther, „Über Natur schreiben heißt über den Menschen schreiben. Kinsky im Gespräch mit Katharina Teutsch“, Deutschlandfunk, 28.1.2018, https://www.deutschlandfunk.de/nature-writing-ueber-natur-schreiben-heisst-ueber-den.1184.de.html?dram:article_id=407607 (Abrufdatum 2.5.2025).
- Kinsky, Esther, *Hain. Geländeroman*. 2. Aufl., Berlin: Suhrkamp 2019².
- Latour, Bruno, *Kampf um Gaia. Acht Vorträge über das neue Klimaregime*. Berlin: Suhrkamp 2017.
- van de Löcht, Joana, Niels Penke, „Zur Kulturpoetik des Moores. Eine Einleitung“. In: *Kulturpoetik des Moores: Ressource, Phobotop, Reservoir*. Hrsg. von Joana van de Loecht, Niels Penke. Berlin, Boston: De Gruyter 2023, 1–15.
- van de Löcht, Joana, „Das Moor als Phobotop und locus horribilis: Über das Unheimliche in der Moordichtung um 1850“. In: *Kulturpoetik des Moores: Ressource, Phobotop, Reservoir*. Hrsg. von Joana van de Loecht, Niels Penke. Berlin, Boston: De Gruyter 2023, 85–106.
- Macke, Karl Wilhelm, „Mich interessiert der Rand mehr als das Zentrum“. In: *Cluverius*, 27.2.2019, <https://cluverius.com/mich-interessiert-der-rand-mehr-als-das-zentrum> (Abrufdatum: 2.2.2025).
- Nitzke, Solvej, „Prekäre Natur – Schauplätze ökologischen Erzählens zwischen 1840 und 1915. Eine Forschungsskizze“. In: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* Jg. 3, Nr. 2 (2018), 31–48.
- Poschmann, Marion, „Laubwerk. Zur Poetik des Stadtbaums. Rede zur Verleihung des Deutschen Preises für Nature Writing 2017“. In: *Dritte Natur* (2018), 114–133.

- Poschmann, Marion, *Mondbetrachtung bei mondloser Nacht. Über Dichtung*. Berlin: Suhrkamp 2016.
- Probst, Simon, „Esther Kinskys Gelände-Texte: Ein ‚nicht-modernes‘ Genre der vielen möglichen Ökologien“. In: *Deutschsprachiges Nature Writing von Goethe bis zur Gegenwart. Kontroversen, Positionen, Perspektiven*. Hrsg. von Gabriele Dürbeck, Christine Kanz. Metzler: Berlin 2020, 281–298.
- Richter, Steffen, „Natur – Maschine – Mensch. Auf dem Weg zu einer Poetik für das Anthropozän.“ In: *Zeitschrift für Germanistik Neue Folge XXVIII* (2018), 89–101.
- Schröder, Simone, „From Both Sides Now: Nature Writing auf Literaturfestivals“. In: *Deutschsprachiges Nature Writing von Goethe bis zur Gegenwart. Kontroversen, Positionen, Perspektiven*. Hrsg. von Gabriele Dürbeck, Christine Kanz. Berlin: Metzler 2020, 317–333.
- Sullivan, Heather I., „Petro-texts, plants, and people in the anthropocene: The dark green“. In: *Green Letters: Studies in Ecocriticism* Jg. 23, Nr. 2 (2019), 152–167.
- Tanneberger, Franziska; Schroeder, Vera, *Das Moor. Über eine faszinierende Welt zwischen Wasser und Land und warum sie für unser Klima so wichtig ist*. Mit einem Vorwort von Tilo Jung. München: dtv 2023.
- Teutsch, Katharina, „Nature Writing. Über Natur schreiben heißt über den Menschen schreiben. Esther Kinsky im Gespräch mit Katharina Teutsch“. Deutschlandfunk 28.01.2018, https://www.deutschlandfunk.de/nature-writing-ueber-natur-schreiben-heisst-ueber-den.1184.de.html?drm:article_id=407607 (Abrufdatum: 2.2.2025).
- Thoreau, Henry David. „Über das Wandern“. In: *Über das Wandern und weitere Schriften*. Aus dem Englischen von Tom Amarque. Hamburg: Niko 2018, 7–56.
- Thoreau, Henry David, „Über die Pflicht des zivilen Ungehorsams“, In: *Über das Wandern und weitere Schriften*. Aus dem Englischen von Tom Amarque. Hamburg: Niko 2018, 57–92 [Originaltitel: *Widerstand gegen die Zivilregierung*, 1849].
- Wankhammer, Johannes, „Anthropomorphism, Trope, and the Hidden Life of Trees. On Peter Wohlleben’s Rhetoric“. In: *literatur für leser* Jg. 40, Nr. 2 (2019), 139–52.
- Weik von Mossner, Alexa, „From Nostalgic Longing to Solastalgic Distress. A Cognitive Approach to Love in the Anthropocene“. In: *Affective Ecocriticism: Emotion, Embodiment, Environment*. Hrsg. von Kyle Bladow, Jennifer Ladino. Nebraska: University of Nebraska Press 2018, 51–69.

Wittgenstein, Ludwig, *Philosophische Grammatik. Schriften* 4. Frankfurt: Suhrkamp 1969.

Zhong, Raymond, „Are We in the Anthropocene, the Human Age? Nope, Scientists Say“. In: *The New York Times*, 5.3.2024, www.nytimes.com (Abrufdatum: 31.1.2025).

Ute Weidenbiller

„aufzuckende Flämmchen im Moosigen“.

Marsch- und Moorlandschaften in Brigitte Kronauers Werk

Es ist möglich, daß der Sumpf der geographische Abriß
einer Form von Wahnsinn ist,
aber auch, daß dieser Wahnsinn nicht das Wesen des Sumpfs ist,
sondern die vereinheitlichte
Form existierender Sprache, die das Höchste ihrer Rhetorik
im Sumpf erreicht. [...]
Der Sumpf ist Schwere, Wallfahrt, Labyrinth, ist der falsche Weg
aber dennoch ein Weg,
ist Aufbruch identisch mit der Ankunft [...].

Giorgio Manganelli, *Der endgültige Sumpf*

Ausgehend von einer ästhetischen Erfahrung der Welt erschafft Brigitte Kronauer in ihrem Werk Figuren und Naturräume, deren latente Doppelbödigkeit sie gezielt hervorhebt. Diese programmatiche Offenlegung der Zweideutigkeit¹ schafft Zwischenräume, die tradierte anthropologische und geografische Grenzziehungen infrage stellen. Hybride Gestalten, die zwischen Menschen-, Tier- und Pflanzenwelt changieren, bevölkern Kronauers Erzählungen und Romane. Schwellenlandschaften wie Hochgebirge, Meeresstrände und Küstenregionen bilden symbolträchtige Schauplätze zahlreicher ihrer Werke.² Die

-
- 1 Nicht von ungefähr trägt ein Sammelband von Kronauer den Titel *Zweideutigkeit*, vgl. Brigitte Kronauer, *Zweideutigkeit. Essays und Skizzen* (Klett-Cotta 2002).
 - 2 Grenzgebiete werden teils schon in den Titeln ihrer narrativen Prosa in den Fokus gerückt – etwa im Roman *Verlangen nach Musik und Gebirge* (2006) sowie in der Erzählung „Im Gebirg“ aus dem Sammelband *Die Tricks der Diva* (2004). Zur Landschaft als einem komplexen, interdisziplinären Begriff und ihrer zunehmenden Bedeutung in der gegenwärtigen Literaturwissenschaft vgl. Michael

Hauptfiguren bewegen sich im Verlauf der Handlung immer wieder auf solche Räume zu, durchqueren sie und überschreiten dabei nicht nur geografische Grenzen, sondern auch die Schwelle zur Wirklichkeit – denn diese Orte besitzen seit jeher eine enigmatische Aura: Sie begünstigen existentielle Extremerfahrungen, indem sie vertraute Wahrnehmungsmuster erschüttern und innere Ambivalenzen spiegeln; sie können irritieren, verstören oder in ihren Bann ziehen. Alexander Honold hebt eine solche Überlagerung diskursiver Ebenen – zwischen realistischer Verankerung und phantastischen, geheimnisumwitterten Elementen – allgemein hervor:

Angelehnt an romantische Vorstellungen einer Natur, die ihre Geheimnisse wahrt und nur gelegentlich deren Innenseite aufblitzen lässt, inszeniert Kronauer anhand der Reisebewegungen ihrer Figuren auratische Landschaftsräume, die bei aller realistischen Einbettung doch auch etwas Magisches an sich haben.³

Gerade in Kronauers erzählerischem Werk entfaltet sich das antirealistische Element besonders intensiv in Szenen, die in Sümpfen, Mooren, Marschen oder Auenlandschaften angesiedelt sind – ambivalente Gebiete par excellence⁴: Übergangsgebiete zwischen Land und Wasser, geprägt von instabiler Beschaffenheit und oft eigentümlichen Lichtverhältnissen. Sie fungieren als poetisch wirksame Kulissen, inspiriert von romantischen, mythen- und sagenumwobenen Landschaften und zugleich als konkrete Naturräume, die heute durch den anthropogenen Klimawandel bedroht werden. Damit bilden sie einen integralen Bestandteil von „Kronauers vielfach variierte[m] Konzept der *erzählten Landschaftsräume*“.⁵

Eine wesentliche Bedeutung kommt der Marschlandschaft und den mit ihr assoziierten Figuren in Brigitte Kronauers Roman *Teu-*

Collot, „Landschaft“. In: *Handbuch Literatur & Raum*. Hrsg. von Jörg Dünne und Andreas Mahler (De Gruyter 2015, 151–159).

- 3 Alexander Honold, „Landschaft“. In: *Brigitte-Kronauer-Handbuch*. Hrsg. von Julia Bertschik, Tanja van Hoorn (De Gruyter 2024, 423–432: 424).
- 4 Vgl. André Laury-Nuria, Sophie Lécole Solnýchkine, „Le marais, figure du Neutre“. In: *Zone umides et littérature. Actes des 7ème Journée d'étude du Groupe d'Histoire des Zones Humides*. Hrsg. von Bertrand Sajaloli, Sylvie Servain Courant (ENSNP 2013, 119–129: 122).
- 5 Vgl. Honold, „Landschaft“, 423.

felsbrück (2000)⁶ zu. Dieser Naturraum dient dabei nicht bloß als atmosphärischer Hintergrund, sondern ist eng in die thematische Struktur des Romans eingebunden. Im Folgenden sollen die Grundkonstellationen des Textes kurz skizziert werden: Maria Fraulob, die Ich-Erzählerin, flaniert durch das Hamburger Elbe Einkaufszentrum (EEZ). Von einer Schaufensterauslage angezogen und in Gedanken in ein trauriges Vogelliед versunken, stößt sie mit einem Paar zusammen. Der Zusammenprall bringt sie aus dem Gleichgewicht: Sie stürzt, verliert ihre Schuhe und landet in den Armen des ebenfalls gestürzten Leo Ribbat, dessen unkonventionelle Lässigkeit sie augenblicklich erotisch fasziniert. Verlegen und irritiert gleitet ihr Blick anerkennend auf die extravaganten Schuhe von Ribbats Begleiterin, Zara Johanna Zoern – eine Geste, die diese amüsiert registriert. Spontan lädt Zara Maria zu sich nach Hause ein, um ihr ihre imposante Schuhsammlung zu zeigen.

Diese Eingangsszene, die slapstickartige Züge trägt, bleibt im Alltäglichen verankert und erfährt zugleich eine poetisch-kunstvolle Überhöhung durch Märchenmotive und -symbole. Besonders das Schuh- und Vogelmotiv ruft unweigerlich das Grimmsche Märchen *Aschenputtel* in Erinnerung.⁷ Sie markiert den zündenden Moment des Romans, von dem aus sich eine komplexe, über 500 Seiten lange Handlung entfaltet – gegliedert in drei annähernd gleich lange Kapitel und durchzogen von scharfzüngiger Gesellschaftskritik wie auch eloquenten Abschweifungen. Nach dem Vorfall im EEZ sind die Schicksale der drei Hauptfiguren untrennbar miteinander verknüpft. Ihre Beziehungen und emotionalen Verstrickungen verdichten sich zunehmend in einer angespannten Dynamik, die schließlich in einer Katastrophe mündet.⁸

-
- 6 Die im Fließtext nach dem Titel angegebenen Jahreszahlen beziehen sich auf die Erstveröffentlichung und weichen gegebenenfalls vom Erscheinungsdatum der für diese Arbeit herangezogenen Ausgaben ab.
 - 7 Einige Seiten später wird auch Zara mit dem Aschenputtel-Motiv in Verbindung gebracht, was die symbolische Verknüpfung zwischen den Figuren und dem Märchen noch verstärkt, vgl. Brigitte Kronauer, *Teufelsbrück* (dtv 2006⁶ [2000]: 33).
 - 8 Während Maria im zweiten Kapitel des Romans – bezeichnenderweise in Heidelberg – ihre Liebesgeschichte mit Leo Ribbat lebt, wirbt zugleich Sophie Korf um dessen Zuneigung. Parallel dazu hofft Wolf Specht von Beginn an vergeblich

Zweideutigkeit und Ambiguität durchziehen den Roman auf allen Ebenen als zentrales Kompositionsprinzip.⁹ Das Geschehen oszilliert unablässig zwischen Alltäglichem und Wunderbarem, zwischen Tragisch-Erhabenem und Komischem. Bereits zu Beginn rücken ausgerechnet Schuhe als vieldeutiges Symbol in den Mittelpunkt – sie evozieren das Doppelte, da sie in der Regel paarweise auftreten und verweisen damit indirekt auf die trügerische Natur der Wahrnehmung: „Maria [...] lassen Sie sich nicht täuschen, Schuhe sind etwas anderes, als sie scheinen“.¹⁰ Die Verwandlungskünstlerin Zara bewegt sich zwischen den Welten und bleibt unergründlich. Eine entscheidende Rolle spielt dabei der Ort, an dem sie sich niedergelassen hat: Ihr Haus liegt im Alten Land, einer südlich von Hamburg an der Elbe gelegenen Marschlandschaft – ein realer Schauplatz und zugleich eine poetische Gegenwelt, ein Reich voller Verlockungen und Gefahren, in dem die Ordnung der Kunst regiert. Dass Maria mit ihrer ersten Schiffsreise vom Hamburger Ufer, von Teufelsbrück, über die Elbe hinweg ins Alte Land eine riskante Fahrt antritt, wird bereits an Zaras Verhalten deutlich: Während sie Maria präzise Anweisungen zur Anreise gibt, wirkt sie zugleich befangen, fast peinlich berührt – als würde sie etwas verborgen. Maria selbst beschreibt diesen Moment folgendermaßen:

Ich müsse allerdings – sie [Zara] sah auf die Fliesen, biß sich auf die Lippen – über die Elbe und ich solle – wieder die Pause – unbedingt mit dem Schiff kommen. Normaler HVV Betrieb. Wir nannten unsere Namen, niemand achtete darauf, ein dreifaches Räuspern, nichts weiter, reichten uns nicht die Hände, verbeugten uns leicht. Schon waren sie fort. Im Entfernen hörte ich zum ersten Mal ihr exaltiertes Lachen, hohe Pfeiftöne. Ich sollte das wohl durchaus hören und hatte versprochen, sie drüben, im Alten Land, aufzusuchen.¹¹

auf die Liebe Maria Fraulobs. Sophie lädt Maria und Zara zu einem Tee in Leo Ribbats Haus ein. Dort gesteht sie ihm ihre Liebe, wird jedoch schroff zurückgewiesen. In ihrer Verzweiflung erschießt Sophie erst Leo, dann sich selbst. Parallel dazu unternimmt Wolf Specht einen Selbstmordversuch.

⁹ Vgl. dazu Tanja van Hoorn, „Ambivalenz/Ambiguität“. In: *Brigitte-Kronauer-Handbuch*, 347–355.

¹⁰ Kronauer, *Teufelsbrück*, 34.

¹¹ Kronauer, *Teufelsbrück*, 10.

Zaras exzentrischem Abgang haftet etwas Unheimliches an; das Nachhallen ihres schrillen, heimtückischen Gelächters ruft unwillkürlich die diabolischen Gestalten aus E.T.A. Hoffmanns Erzählwelt in Erinnerung.¹² Offensichtlich bereitet es ihr große Freude, Maria in ihr Reich gelockt zu haben. Tatsächlich umfängt Maria bei ihrer Ankunft in Zaras Haus erneut jene verwirrende Atmosphäre, die schon ihrer ersten Begegnung anhaftete: „Plötzlich also wieder das Undeutliche, Schummrige von damals“.¹³ Zara wie ein Befehl klingende Prophezeiung – „Sie werden wiederkommen!“¹⁴ – entfaltet eine hypnotische Kraft und hält auf der Rückreise wie ein unaufhörliches Echo in Marias Gedanken nach. Was Maria nicht ahnt, jedoch vom Erzähler-Ich offenbart wird, ist Zara bewusste Inszenierung: Die Schiffsreise, das sanfte Schwanken des Elbwassers, sollte Maria nicht nur körperlich, sondern auch seelisch in eine andere, höhere Gefühls- und Gedankenwelt versetzen – ein inszeniertes Ritual, ein wirksames Medium ihrer poetischen Initiation: „Warum die Wasserfahrt? Hier die Lösung: Zara hatte darauf bestanden, weil sie das Pathos der Rückreise auf den Elbwellen voraussah und wünschte als fruchtbaren, nämlich die Physis in Schwanken versetzenden Boden für ihre Worte“.¹⁵ Der schwankende Untergrund – poetologisch Ausdruck von Kronauers Prinzip des stets Doppelbödigen, des niemals Festgefügten in Poesie und Kunst – wird nach Marias zweiter ‚Liebes-Pilgerfahrt‘ ins Alte Land zum Sinnbild ihres traumhaften Abgleitens aus einer vernunftgeleiteten Wahrnehmung in eine artifizielle, phantasmatische Welt¹⁶ – ein Zustand, der sie selbst in der vermeintlichen Sicherheit ihrer eigenen vier Wände nicht mehr verlässt:

-
- 12 In Kronauers Skizze „Heimatlicher Rasenfleck“ (1999), veröffentlicht im Sammelband *Zweideutigkeit* (Klett-Cotta 2002, 59–61), wird E.T.A. Hoffmanns Kunstmärchen „Der goldene Topf“ als einer der Prätexte des Romans zitiert.
- 13 Kronauer, *Teufelsbrück*, 33.
- 14 Kronauer, *Teufelsbrück*, 44.
- 15 Kronauer, *Teufelsbrück*, 46.
- 16 Ausdrücklich „ins Schlingern“ (Kronauer, *Teufelsbrück*, 64) gerät Maria in einem Traum, in dem sie sich während eines Liebesakts zwischen Leo und Zara mit deren Wollust vereint.

Nachts schwamm ich zwischen den Felswänden meiner Wohnung und zwar, was ich mir kaum einzustehen wagte, wunschlos! Die Möbel waren zu schwarzen Hügelkörpern gekrümmmt und aufgeschwemmt, aber nicht durch ihr Gewicht auf dem Untergrund fest ruhend. Sie verschoben sich in leisem Wiegen. Ich traute bedenkenlos dem Irren meiner beschränkten Sinneswahrnehmungen und wußte ja: In Wirklichkeit war ich, vom EEZ-Unfall an, vielleicht ein Sekundenviertel vorher schon, in eine träge Strömung geraten.¹⁷

Zweifellos geschah Marias Zusammenstoß mit Leo und Zara in einem epiphanischen Moment, in dem sie besonders empfänglich war für die Verlockungen des Märchenhaften. Bevor sie jedoch ihre erste Fahrt ins Alte Land antrat – und damit endgültig in jene fremde Dimension eintauchte und von ihr absorbiert wurde – lässt sie ihren Blick noch einmal über die vertraute Landschaft schweifen. Offen für die poetische Sphäre des jenseitigen Ufers nimmt sie dessen irrlichterndes Leuchten¹⁸ wahr – und zugleich die zerstörerische Verstrickung von menschlichem Eingriff und Marschlandschaft. Besonders die zugeschüttete Teilfläche des Landschaftsschutzgebietes Mühlenberger Loch¹⁹ – größtes europäisches Süßwasserwatt und europäisches Vogelschutzgebiet – erscheinen als Mahnmal der industrialisierten Ausbeutung:

Eine dunkle Welt erstreckte sich von da aus, wo ich herkam, über Himmel und Elbe zu den eifrigeren Zwergenlichtern des jenseitigen Ufers, Flämmchen nur, aber da hinten so munter, als sollte es die ganze Nacht durchgehen, als hätte man die Schicht, das eigentliche

17 Kronauer, *Teufelsbrück*, 75–76.

18 Unter den schaurig-zwielichtigen Gestalten und Erscheinungen, die das moorige Territorium bevölkern, gilt allen voran das geheimnisumwobene Phänomen der Irrlichter als Faszinosum. Obgleich längst wissenschaftlich erklärbar, wird es bis heute als übernatürliche Erscheinung jenseitiger Wesen oder verlorener Seelen gedeutet.

19 Das Mühlenberger Loch ist sowohl als europäisches Vogelschutzgebiet als auch als Fauna-Flora-Gebiet gemeldet. Durch die Verordnung des Senats der Freien und Hansestadt Hamburg vom 25. Mai 1982 wurde es als Landschaftsschutzgebiet ausgewiesen. Die zugeschüttete Teilfläche des Mühlenberger Lochs wurde durch eine am 4. Mai 2000 in Kraft getretene Änderungsverordnung vom 23. November 1999 aus dem Geltungsbereich des Landschaftsschutzgebietes herausgenommen, vgl. dazu <https://www.hamburg.de/politik-und-verwaltung/behoerden/bukea/themen/naturschutz/naturschutzgebiete/start-nesssand-173140> (Abrufdatum: 18.3.2025).

Tagwerk, erst gerade begonnen. Gelegentlich sprangen sie auch, gelb, grün, rot, auf die Schiffe über und turnten übers Wasser. Niemand saß auf den Bänken. Warum nur fiel es mir auf? Dämmerfiguren mit Hunden, Läufer, Radfahrer bewegten sich stumm, leise, schon bei nahe betulich auftretend, um das Geräusch des elbabwärts flüsternen Treibeises nicht zu übertönen, in der Schattenwelt. [...] Ich versuchte, die markanten Orte des anderen Ufers zu erraten. Sachlich, in unterschiedlicher Dichte, die Lampen von Finkenwerder, vom Köhlfleet- und Petroleumshafen, hier massiert und fast grell, dann die Anlage der Dasa, Daimler Chrysler Aerospace Airbus Zungenbrecher AG, die dort, am Mühlenberger Loch, wegen Erweiterungsarbeiten Zu- und Aufschichtungen erwägt. Ich verfluchte kurz die willige Stadt und diefordernde Dasa. Das Mühlenberger Loch: Süßwasserwatt, einzigartiges Überflutungsareal bei Hochwasserfluten, unersetzbbarer Rastplatz für Tausende von Zugvögeln. Weiter weg, stadteinwärts, vielleicht noch der Container Terminal Waltershof und elbabwärts die Cranzer Werft?²⁰

Die Polarität der beiden Landschaften – das Hamburger Ufer mit der Anlegestelle Teufelsbrück und das gegenüberliegende, jenseitige Ufer mit dem malerischen Alten Land – wird bereits zu Beginn der Erzählung in den Vordergrund gerückt, als ob sich beide Ufer unaufhörlich widersprächen und doch aufeinander angewiesen wären. Nach Marias erster Rückkehr ans diesseitige Ufer scheint zunächst eine Heilung „vom Gespenstersehen“²¹ einzusetzen. Doch das Alte Land offenbart sich ihr zunehmend als ein gelobtes Land, als ein Ort in der Ferne, „wo es viel, viel besser war als hier“²², als die „richtige[...], [...] gute[...] Seite des Flusses“²³.

Marias dritter Besuch des Alten Landes, zur Zeit der Obstbaumblüte, kulminiert in einer Szene von besonderer Intensität, in der die Landschaft als unheimlicher, labyrinthischer Grenzraum zwischen Diesseits und Jenseits erfahrbar wird. Nie zuvor zeigt sich das Alte Land so deutlich als schwankende Zwischenwelt, die Maria in einen Zustand völliger Desorientierung versetzt:

20 Kronauer, *Teufelsbrück*, 21–22.

21 Kronauer, *Teufelsbrück*, 47.

22 Kronauer, *Teufelsbrück*, 62.

23 Kronauer, *Teufelsbrück*, 77.

An diesem grauen, warmen Maitag, als die Sonne durchkam, schwitzte man schnell im Dunst. Weiße ringsum, wollige Weiße, nicht in Schneebergen, in der Ebene. Die Wege zwischen den Baumreihen waren grasig, schlammig, eine sture Unendlichkeit nach der anderen. [...] Man sah in den Kanal oder Tunnel oder Korridor aus den ins Zweidimensionale gezwungenen Bäumchen, in diese Flure, die sich alle in stummer, nebliger Ferne verloren. Nach vorn und hinten kein Ziel, keine Vogelstimmen, nur ein schwacher Duft, beinahe wie ein leichtes Geräusch oder schmetterlingshaftes Flattern. Ich kannte es nur vom Friedhof, diese nach hinten sich auflösenden Straßen, bei denen man sich einbildet, etwas riefe, lockte oder umgekehrt: käme aus dem Vagen auf mich zu, würde eine Figur, hier zweifellos etwas Weißhaariges. Aber stärker war der Sog, sich hineinzustürzen in die lichte Waagerechte, in eine milchige Künstlichkeit und Totenstille, eine Geometrie, ja sicher, aber auch zusammenbrechende Räumlichkeit, keine solide Klarheit der Abstände mehr, eine zwiespältige Lieblichkeit auch, mit jedem Schritt ins Weiß-Rosige. Man wurde in Mull eingesponnen, Weiß-Rosiges, das nicht nur freundlich war und in offensichtlicher Ordnung labyrinthisch. [...] Ein kurioses florales Schauspiel, aber leider auch erstickend, das Licht ersticke im Wattigen und Stammelnden der Baumlinien. [...] Nach der Fahrt über die Elbe ging hier das Schwanken weiter.²⁴

Im dritten und letzten Kapitel des Romans wechselt noch einmal der Schauplatz – und mit ihm verändert sich auch die Perspektive: Maria reist zur Erholung in die winterlichen Alpen. Die weiße Schneelandschaft, die sie dort erwartet, war bereits zuvor im überschüssigen Weiß der Apfelblütenlandschaft des Alten Landes vorweggenommen. Während sie an neun Abenden einer älteren Frau ihre Geschichte anvertraut, erkennt sie allmählich eine auffallende Ähnlichkeit zwischen der Fremden und Zara. Doch am Ende stößt die Frau Maria von sich und lässt sie einsam in Dunkelheit und Kälte zurück. In einer letzten, fast beschwörenden Geste trägt Maria frei kombinierte, rhythmisch gestaltete Fragmente berühmter Märchen vor, in denen die Vogellaute der Eingangsszene erneut anklingen – bis sie schließlich verstummt:

24 Kronauer, *Teufelsbrück*, 80.

Großmütterchen, was habt Ihr für große Augen? Arglistiges Mütterchen, was habt Ihr für einen großen Mund? [...] Ruckediku.
Wie's piept und girrt, wie's gurrt und murrt, u – u – i – u, Blut ist im Schuh. Idudidu.

Hinaus, hinaus.

Nie zurück, nie vermißt. Wird mir trüb zumut?

Ich fürcht mich viel, ich fürcht mich tief.

Wie's schimmert, wie's blitzt?

Ich – schwirr.

Nie zurück, nie zurück, bin hingeschickt, nie wieder zurück.

Nicht schlamm. Nicht schlamm.

Litzirü, litzirü. Nur Mut! Viel Glück! Wie kühl. Wie gut. Wie güt, nur Müt! Wie's singt und ruft, ich fürcht mich nicht, wie süß mich's zieht: Zizirü, zuküth, ziküth, wie süß, wie süß, zirü – –²⁵

Die beiden Gedankenstriche am Ende des Romans markieren, so Anja Gerigk, ein „Signal der Ambiguität“²⁶. Tanja van Hoorn deutet sie sogar als poetischen Schwellenraum: „Sie nämlich schließen den Text und öffnen zugleich den Raum [...]“²⁷. Offen bleibt, ob dieser Schluss als Maria Fraulobs Tod zu deuten ist oder als ihr endgültiges Aufgehen in Zaras Märchenwelt, einem Raum, der als Bild einer erlösenden Befreiung aus den Zwängen der Wirklichkeit lesbar ist. Fest steht: Die Fäden des verschlungenen Geschehens hält die geheimnisvolle Zara in der Hand. Sie, eine trickreiche Meisterin der Verwandlung, schätzt nicht ohne Grund die „schöne Künstlichkeit“²⁸ und zählt zu Kronauers raffiniert konstruierten, vielschichtigen Kunstfiguren – Grenzgängerinnen zwischen Mensch und Natur, unauflöslich verwoben mit Fauna und Flora. Neben ihrer Sammlung exotischer Frauenschuhe besitzt Zara bezeichnenderweise ein Gehege mit schillernd bunten Vögeln und wird selbst mit tierischen Attributen versehen: Ihre Stimme hat ein „Locken und Gurren“, ihr Mund erinnert an ein „strenges Fischmaul“ und ihre Augen gleichen „Frosch- oder

25 Kronauer, *Teufelsbrück*, 522.

26 Anja Gerigk, „Postmodernes Erzählen auf Leben und Tod. Die Aporie der Zweideutigkeit in Brigitte Kronauers Roman *Teufelsbrück*“. In: *Sprachkunst* Jg. 38, Nr. 1 (2007), 67–88: 88.

27 van Hoorn, „Ambivalenz/Ambiguität“. In: *Brigitte-Kronauer-Handbuch*, 352.

28 Kronauer, *Teufelsbrück*, 41.

Teichaugen.“²⁹ Zaras vielschichtige Ambivalenz – ihre geheimnisvolle Rolle als verführerische Erscheinung, gewandte Erzählerin und letztendlich geduldige Zuhörerin – eröffnet zahlreiche Deutungsmöglichkeiten: Ist sie eine mythische Gestalt, eine hinterlistige oder wohlwollende Märchenhexe, eine dämonische Moorgestalt – oder gar die Verkörperung der Poesie?

Eine ebenso geheimnisvolle wie grausame Frauenfigur, die mit Zara Zoern verschwistert zu sein scheint, ist die namenlose Protagonistin von Kronauers Erzählung *Die Wirtin* aus dem Sammelband *Die Tricks der Diva* (2004). In dieser Geschichte trifft eine scharfzüngige Gesellschaftsanalyse auf ein modernes Märchen von Gerechtigkeit und Rache.

Die Figurenkonstellation ist spannungsreich: Auf der einen Seite steht der typische Geschäftsmann – tadellos gekleidet, mit Coffee to go und Rollhandkoffer am Bahngleis –, auf der anderen Obdachlose, für die der Bahnhof kein Ort des Übergangs, sondern ein dauerhafter Aufenthaltsraum ist. Dazwischen bewegt sich die Hauptfigur: eine rätselhafte Frauengestalt, die als Retterin der Obdachlosen auftritt, sie versorgt und sie in einen Zustand der Glückseligkeit versetzt – die wohlhabenden Geschäftsleute dagegen bezahlen mit dem Leben. Die soziale Ordnung kehrt sich grausam um und das Erzähler-Ich feiert zynisch das tödliche Werk der Rächerin, die in „rot und grün glänzenden Insektenkleidern“³⁰ erscheint. Sie ist zugleich Engel und Mörderin, eine Gestalt von rätselhafter Ambivalenz. Mit unerbittlicher Konsequenz bekämpft sie – darin wiederum verwandt mit der titelgebenden trickreichen Diva – die Gleichförmigkeit der Menschen und verkörpert Wandelbarkeit sowie die ungebändigte Wildheit der Natur. Ihr Auftritt beschwört vieldeutige Naturbilder herauf, die zwischen Verheißung und Bedrohung schwanken:

Eines Tages, eines frühen Nachmittags, in dieser bleichgrauen Stunde öffnete sich die Tür unter der Roulettescheibe und ganz selbstverständlich, mit energischem Schritt wie eine spanische Tänzerin, ist eine junge Frau herausgekommen, ein frischer Luftzug,

29 Kronauer, *Teufelsbrück*, 10.

30 Brigitte Kronauer, „Die Wirtin“. In: Brigitte Kronauer, *Die Tricks der Diva. Die Kleider der Frauen* (Reclam 2010, 84–94: 90).

Geruch nach Heidekraut und Sand, Erinnerung an Falkenschreie hoch in der Luft, eine Frau mit glühendem Haar, herunter bis zwischen die Schulterblätter. Was für ein sanftes, weißhäutiges Gesicht mit den allerweichsten Lippen, kerzengerade in ihrem kurzen rotbraunen Kleid und einem auflatternden Mantel darüber aus geflammtem Stoff.³¹

Am Ende der Erzählung gibt Kronauer dem rätselnden Leser entscheidende Hinweise darauf, dass die undurchschaubare Frau sich als Sinnbild einer Landschaft offenbart – weniger eine menschliche Gestalt als eine Naturkraft, die Inkarnation der herbstlichen Moore:

Sieht sie nicht toll und umwerfend aus? Das wippende, das heiß-blütige Leben selbst schält sich aus dem Lumpenhintergrund, tritt hervor mit loderndem Haarschweif. Flammende Herbstmoore, lange vergessen? Das noch für Sie als Hinweis vielleicht: Niemand hat sie je essen oder trinken gesehen.³²

In der Erzählung *Sie!* aus derselben Sammlung unternimmt das Erzähler-Ich eine rein imaginäre Reise in eine utopische Landschaft. Um der beklemmenden Gegenwart zu entfliehen – einer Lesung, bei der die namenlose Hauptfigur, vermutlich eine Schriftstellerin, keine Verbindung zu ihrem Publikum spürt – lässt sie sich von ihren Gedanken forttragen und folgt einem fiktiven Pfad, der tief in einen magisch anmutenden, feucht-dunklen Wald führt:

Aber der Pfad, um den es hier geht, krümmt sich noch eindrucks voller, nämlich nicht in die blau-dunstige Ferne, sondern ins Dunkel, in den schwarz glimmenden Waldgrund hinein, kurvt aus einer harmlosen Graslandschaft mit Spitzwegerich in die sich plötzlich aufrichtende Waldfinsternis, durchglitten, durchschlüpfte dieser Tümpel der Möglichkeiten von den kleinen Kröten und Dämonen weit entrückter Tage, anfangs nur ahnbar, aber ich mache mir keine Sorgen, sie werden sich zeigen, aufzuckende Flämmchen im Moosigen, Zungen im Anhauch der Waldschwüle. Ah, ich fühle sie schon, während ich ihnen das hier von einem Blatt ablese mit fortplätschernder Stimme [...] bin ich unterwegs, bin dabei, in die

31 Kronauer, „Die Wirtin“, 88.

32 Kronauer, „Die Wirtin“, 94.

Wegkrümmung endgültig einzubiegen, die mich mitnimmt, zusammenfaßt und einatmet.³³

Die Natur erscheint hier wie ein lebendiges, sinnlich erfahrbares Kunstwerk, mit dem die Erzählerin zu verschmelzen scheint. Gerüche und sichtbare und fühlbare Eindrücke rufen eine Fülle an Erinnerungen und Emotionen hervor. In einer feierlich-preisenden Aufzählung entfaltet sich das Panorama einer imaginierten Moor- und Morastlandschaft, reich an literarisch-romantischen Naturchiffren:

[...] absurde Pilznamen im Wurzelwerk, Steinläufer, Laufkäfer, Waldmaus, der molchische Kleinkram im glitschigen Schattenreich sowieso, Stämme, Baumkronen, Farn um goldgrüne Tiefen herum, Scheinabgründe, Summen der Lichtungssäume, flüchtige Lichtpunkte, unvorhersehbar tastende Schatten und – sehr verschmitzt – keine längeren Durchblicke, aber geben Sie es zu, wie schön erfunden all die Scherze vegetativer Hindernisse und zottelig neckender Sichtbarrieren, außerdem Morast und Schlamm, in dem es sacht glühend fault und verwest. Das sind die unzähligen kleinen Leichen des beinahe lautlosen, mörderischen Waldlebens, die Totenpartikelchen, die sich als frischer Organismus schon wieder zu regen beginnen.³⁴

Das Moor symbolisiert hier einen zyklischen Raum des Wandels, in dem organisches Vergehen und Neubeginn ineinander übergehen. Die poetische Naturschwelgerei spiegelt diese Harmonie wider und ermöglicht eine scheinbar mühelose Verständigung zwischen Schriftstellerin und Publikum. Der darauffolgende abrupte Wechsel des Sprachregisters, von einem poetisch-emphatischen Tonfall zu einem geschwätzigen Plauderton, markiert die Rückkehr in die brüchige Realität und unterbricht den natürlichen Fluss von Kommunikation und Emotion.

Einen ähnlich sensationslüsternen Ton schlägt die weibliche Ich-Erzählerin im kurzen Prosastück *Die Wiese* (1992) an. Sie steigert sich in hemmungslose Klagen über alltägliche Sorgen und Belastungen, bis auch sie – ähnlich der Protagonistin der Erzählung „Sie!“ – in einer

33 Brigitte Kronauer, „Sie!“. In: Kronauer, *Die Tricks der Diva*, 40–46: 44.

34 Kronauer, „Sie!“, 45.

imaginierten Flucht aus der Realität gleitet, um mit der Natur zu verschmelzen.

Weg und verschwunden, von der Bildfläche federleicht weggeweht, ein Samenflöckchen, wie reizend, ein Hauch. [...] Bin verrückt danach, Juniwiesen, hohe Gräser, kein Halm geschnitten, wie sie blühen und zittern und tun und machen und geschoben werden wie Wassermassen und plötzliche auch kreiseln, Inselchen, rundumgeschwenkt, im Spaß, im Wind, dieses Dunstige, schaumartig Leichte, ob die Sonne dafür sorgt, das Blühen, der Regen, ich weiß es nicht. Knäuelgras und Rohrglanzgras. Wollgras und Kammergras und Wiesenfuchsschwanz und gleichzeitig: alles egal, die Namen und wiederum: keine Namen, alles Wiese, schlägt gegen Waldränder, trüber Himmel am besten, vielleicht.³⁵

Mit schwärmerischem Tonfall und elliptischem Satzbau entfaltet sich das Bild einer Wiesenlandschaft: ein idealisierter, beinahe entrückter Ort, der dennoch konkrete Eigenschaften einer Feucht- oder Moorwiese in sich trägt. Diese Wiese erscheint hier nicht nur als Zufluchtsort, sondern auch als lebendiger, sich stetig wandelnder Raum – ein Sinnbild für die Dynamik von Mooren und Feuchtwiesen. Sie bleibt stets im Fluss, changierend zwischen Festigkeit und Auflösung, Blühen und Vergehen. Der Wind im hohen Gras, die ungezähmte Vegetation und das Zusammenspiel von Wasser, Luft und Pflanzen schaffen eine lebendige Einheit, die die Atmosphäre der Feuchtgebiete intensiv evoziert. Die ungeschnittenen Juniwiesen wirken weniger wie eine blühende Landschaft als vielmehr wie ein atmendes, pulsierendes Gefüge – bewegt wie Wellen, kreisend wie Strömungen, ein Spiel aus Wind und Feuchtigkeit. Auch die erwähnten Pflanzen – Rohrglanzgras, Wollgras, Wiesenfuchsschwanz – gedeihen vor allem auf Feuchtwiesen, in Mooren und Sümpfen. Die Metapher des weggewehten Samenflöckchens verstärkt das Bild einer leichten, flüchtigen Existenz, die sich von der Realität löst und in eine andere, fast mythische Naturwelt übergeht. So entsteht nicht nur eine utopische Landschaft, sondern auch eine vielschichtige Verbindung zwischen der menschlichen Figur und der Natur – insbesondere der feuchten, sich ständig verändernden Vegetation der Moorwiese.

35 Brigitte Kronauer, „Die Wiese“. In: Kronauer, *Die Tricks der Diva*, 47–48: 48.

Mit ähnlicher Emphase widmet sich Luise Wäns, Hauptfigur des nach ihr benannten Mittelteils von Brigitte Kronauers Roman *Gewäsch und Gewimmel* (2013),³⁶ auf ausgedehnten Spaziergängen durch ein Naturschutzgebiet der Naturerfahrung; mit melancholischer Wehmut erinnert sie sich an die verlorene Artenvielfalt. Hans Scheffer hingegen – Leiter eines Renaturierungsprojekts, liebevoll-ironisch von ihr „unser[...] Hans vom Hochmoor, [...] unsere Sonne und unser König“³⁷ genannt – blickt nüchtern und kritisch auf die fortdauernden Konflikte zwischen Naturschutz und wirtschaftlichen Interessen.³⁸ In seinem leidenschaftlichen Einsatz für die Wiederherstellung der Moorlandschaft von Klövensteen entlarvt Kronauer mit feiner Ironie die Grenzen einer rein technokratischen Umweltethik und lässt zugleich ihre eigenen ökologischen Positionen anklingen.

Scheffers revitalisierte Heide- und Moorlandschaft, gelegen im Hamburger Schnakenmoor, steht auch im Zentrum von Kronauers Essay „Die Niederelbe. ‚Schweiz meiner Seele‘, im Flachland?“ (2003). Darin prangert die Schriftstellerin erneut die industrielle Ausbeutung des „biologisch produktivste[n] Teil[s] der Tideelbe“³⁹, des Mühlenberger Lochs, an und begegnet zugleich der Renaturierung des Schnakenmoors, des südlichsten Teils des Klövensteener Moor-gebiets, mit ambivalenten Gefühlen. Die teilweise Sperrung dieses ihr

36 So unterstreicht Tanja van Hoorn: „Der quotidiane Zeitroman *Gewäsch und Gewimmel*, der mit seiner Didaktik des Rätselhaften anregt und irritiert, ist schließlich auch ein komplexer Naturschutzroman, der das Konzept der Biodiversität literarisch fruchtbar macht und dabei auf eine grundlegende ästhetische Sondierung der Mensch-Natur-Verhältnisse zielt“, Tanja van Hoorn, „*Gewäsch und Gewimmel*“. In: *Brigitte-Kronauer-Handbuch*, 120–130: 126. Zum Thema der Biodiversität, vgl. Tanja van Hoorn, „Biodiversität im Text? Brigitte Kronauers Roman *Gewäsch und Gewimmel*“ (2013). In: *Weimarer Beiträge* Jg. 61, Nr. 4 (2015), 518–530.

37 Brigitte Kronauer, *Gewäsch und Gewimmel* (dtv, 2015 [2013]), 401.

38 Der Wahrnehmung des Moors als „Phobotop“ weicht seit den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts die Einsicht in die dringende Wiederherstellung und Konserverung der Moor- und Heidelandschaften als wichtige ökologische Ressourcen (Biotopt) für den zukünftigen Bestand zahlreicher Pflanzen- und Tierarten, vgl. dazu van de Löcht, „Das Moor als Phobotop und *locus horribilis*: Über das Unheimliche in der Moordichtung um 1850“. In: *Kulturpoetik des Moores. Resource, Phobotop, Reservoir*. Hrsg. von Joana van de Löcht, Niels Penke (De Gruyter 2023, 85–106).

39 Brigitte Kronauer, „Die Niederelbe. ‚Schweiz meiner Seele‘, im Flachland?“. In: Brigitte Kronauer, *Natur und Poesie* (Klett-Cotta 2015, 40–49: 43).

besonders ans Herz gewachsenen Areals für Spaziergänger, um die „urtümliche[n] [...] früher viel ausgedehntere[n], Moor-, Dünen-, Heidelandschaft“⁴⁰ wiederherzustellen, zwingt sie, sich mit dem Verlust vertrauter Landschaftsbilder abzufinden: „Ich [...] muss erst alles in Kopf und Herz umgraben, um nicht der entchwundenen Wildnis, dem variationsreichen, mit rötlichem und goldenen Gras möblierten Reich nachzutrauern.“⁴¹ Deutlich wird auch hier, dass es sich bei den beschriebenen Landschaften um Kronauers eigene, ihr vertraute und lieb gewonnene Räume handelt, die ihr Schreiben ebenso inspirierten wie prägten.

Abschließend zeigt sich, dass die Marsch- und Sumpflandschaften in Kronauers Werk weit mehr sind als bloße Erzählkulissen. Sie repräsentieren eine komplexe Landschaftsform, in der sich das Reale und das Fiktionale, ökologisches Engagement und wissenschaftliche Erkenntnis untrennbar verweben – ohne dass die rationale Dimension je die ästhetische Gestaltung überlagert, wie Kronauer betont:

Das ‚Wahre‘ im menschlichen Verhältnis zur Landschaft blitzt auf in den Werken der Kunst. Aus ihrer Gegenwart heraus haben sie [...] aus Wald, Berg, Fluß, Geruch, Licht und Erinnerung mythische Verkörperungen, Halluzinationen und Epiphanien des Unvergänglichen geschaffen und bieten als sehnsüchtige Imaginationen dem Vorwurf, sachlich zu irren, Paroli bis auf den heutigen Tag.⁴²

Der Sumpf symbolisiert nicht zuletzt einen Ort, an dem das Sichtbare ins Verborgene übergeht und sich die Vielfalt der Wahrnehmungen entfaltet.

-
- 40 Brigitte Kronauer, „Von der Freiheit und Frechheit der Poesie. Die Niederelbe bei Hamburg“. In: Brita Steinwendtner, *Der Welt entlang. Vom Zauber der Dichterlandschaften* (Haymon 2016, 203–221: 219).
- 41 Kronauer, „Von der Freiheit und Frechheit der Poesie. Die Niederelbe bei Hamburg“, 219.
- 42 Brigitte Kronauer, „Landschaft ist nicht Natur“. In: Kronauer, *Natur und Poesie*, 69–75: 75.

Literaturverzeichnis

- Laury-Nuria, André; Lécole Solnychkine, Sophie, „Le marais, figure du Neutre“. In: *Zone umides e littérature. Actes des 7ème Journée d'étude du Groupe d'Histoire des Zones Humides*. Hrsg. von Bertrand Sajaloli, Sylvie Servain Courant. Blois: ENSNP, 2013, 119–129.
- Collot, Michael, „Landschaft“. In: *Handbuch Literatur & Raum*. Hrsg. von Jörg Dünne, Andreas Mahler. Berlin/Boston: De Gruyter, 2015, 151–159.
- Gerigk, Anja, „Teufelsbrück“. In: *Brigitte-Kronauer-Handbuch*. Hrsg. von Julia Bertschik, Tanja van Hoorn. Berlin/Boston: De Gruyter, 2024, 74–83.
- Gerigk, Anja, „Postmodernes Erzählen auf Leben und Tod. Die Aporie der Zweideutigkeit in Brigitte Kronauers Roman *Teufelsbrück*“. In: *Sprachkunst* Jg. 38, Nr. 1 (2007), 67–88.
- Honold, Alexander, „Landschaft“. In: *Brigitte-Kronauer-Handbuch*. Hrsg. von Julia Bertschik und Tanja van Hoorn. Berlin/Boston: De Gruyter 2024, 423–432.
- van Hoorn, Tanja, „Biodiversität im Text? Brigitte Kronauers Roman *Gewäsch und Gewimmel*“ (2013). In: *Weimarer Beiträge* Jg. 61, Nr. 4 (2015), 518–530.
- van Hoorn, Tanja, „Ambivalenz/Ambiguität“. In: *Brigitte-Kronauer-Handbuch*. Hrsg. von Julia Bertschik, Tanja van Hoorn. Berlin/Boston: De Gruyter, 2024, 347–355.
- van Hoorn, Tanja, „Gewäsch und Gewimmel“. In: *Brigitte-Kronauer-Handbuch*. Hrsg. von Julia Bertschik, Tanja van Hoorn. Berlin/Boston: De Gruyter, 2024, 120–130.
- Kronauer, Brigitte, *Zweideutigkeit. Essays und Skizzen*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2002.
- Kronauer, Brigitte, *Teufelsbrück*. München: dtv, 2006⁶ [2000].
- Kronauer, Brigitte, „Sie!“. In: Brigitte Kronauer, *Die Tricks der Diva. Die Kleider der Frauen*. Stuttgart: Reclam, 2010, 40–46.
- Kronauer, Brigitte, „Die Wirtin“. In: Brigitte Kronauer, *Die Tricks der Diva. Die Kleider der Frauen*. Stuttgart: Reclam, 2010, 84–94.
- Kronauer, Brigitte, „Die Wiese“. In: Brigitte Kronauer, *Die Tricks der Diva. Die Kleider der Frauen*. Stuttgart: Reclam, 2010, 47–48.
- Kronauer, Brigitte, *Gewäsch und Gewimmel*. München: dtv, 2015 [2013].
- Kronauer, Brigitte, „Die Niederelbe, ‚Schweiz meiner Seele‘, im Flachland?“. In: Brigitte Kronauer, *Natur und Poesie*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2015, 40–49.

- Kronauer, Brigitte, „Landschaft ist nicht Natur“. In: Brigitte Kronauer, *Natur und Poesie*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2015, 69–75.
- Kronauer, Brigitte, „Von der Freiheit und Frechheit der Poesie. Die Niederelbe bei Hamburg“. In: Brita Steinwendtner, *Der Welt entlang. Vom Zauber der Dichterlandschaften*. Innsbruck/Wien: Haymon, 2016, 203–221.
- van de Löcht, Joana, „Das Moor als Phobotop und *locus horribilis*: Über das Unheimliche in der Moordichtung um 1850“. In: *Kulturpoetik des Moores. Ressource, Phobotop, Reservoir*. Hrsg. von Joana van de Löcht, Niels Penke. Berlin/Boston: De Gruyter, 2023, 85–105.

Maria Diletta Giordano

Zeit und Moorpoetik in Elke Loewes Familienroman *Teufelsmoor*

1. Einführung: Teufelsmoor und Moorpoetik

Mit dem Namen „Teufelsmoor“ bezeichnet man die Niederung, die sich nördlich von Bremen bis Bremervörde erstreckt. Man unterscheidet zwischen dem Teufelsmoor im engeren Sinn, d.h. dem Hochmoorkomplex westlich des Flusses Hamme (der auch die namensgebende Ortschaft Teufelsmoor einschließt) und dem Moorgebiet, das sich östlich der Hamme erstreckt und konventionell wegen geographischer Ähnlichkeiten mit dieser Gegend zusammen gesehen wird.¹

Die Gegend ist sowohl wirtschaftlich als auch kulturell bedeutsam. Es handelt sich um das größte besiedelte Moorgebiet in Deutschland; dieses war vom achtzehnten bis zum zwanzigsten Jahrhundert für die Torfgewinnung wesentlich und ist heute ein beliebtes touristisches Ziel. Andererseits beweist der Entwurf der Worpsweder Künstlergemeinde die Faszination für die Moorlandschaft, die zahlreiche Künstler und Dichter am Ende des neunzehnten Jahrhunderts angezogen hat. Diese Anziehungskraft war damals nicht nur auf die Wildnis und die besondere Landschaft der Gegend zurückzuführen, sondern auch aufs Überleben eines Lebensstils an diesem Ort, der alte Bauern- und Torfabbau traditionen bewahrte. Das ist in Johann Georg Kohls *Nordwestdeutsche Skizzen* (1909) sichtbar, wenn er das Verfah-

1 Ausführliche Quelle über das Teufelsmoor von der Urbarmachung zum heutigen Zustand: Wolfgang Konukiewitz, Dieter Weiser (Hrsg.), *Die Findorff-Siedlungen im Teufelsmoor bei Worpswede* (Temmen 2013).

ren des Torfabbaus in Worpswede beschreibt.² Diese Kultur wird in denselben Jahren in den Werken der Worpsweder Künstler gespiegelt. Die Bewunderung für die außerordentlichen Farben des Moores ist, sowohl in Bildern als auch in dichterischen Beschreibungen, von Be trachtungen über Armut und harte Lebensbedingungen der Moorbauern begleitet. Dazu gehört auch ein ästhetisches Interesse für die Tapferkeit der Bevölkerung dieser Gegend und für ihre Ausdauer.³

Einige Jahre später teilte der Arzt Carl-August Lepper in seiner Untersuchung über die Lebensbedingungen im Teufelsmoor mit, dass die Gegend sich anfangs der 1940er noch in einem Zustand der Not befand. Er berichtete dabei über die Vorurteile, die die Meinungen von den Moorkolonisten und ihren bis dahin teils erfolgslosen Urbarmachungsversuchen beherrschten, wie z.B.: „der Moorsiedler sei erbbiologisch minderwertig und asozial,⁴ und habe den Niedergang selbst verschuldet“.⁵ Er kommentiert aber in Bezug auf die Worpsweder Ästhetik: „Auf der anderen Seite haben Worpsweder Künstler über den Moorbauern Bücher geschrieben und ihn in gefühlvoller Subjektivität als Idealmenschen beschrieben“.⁶

Beide Perspektiven sind nach Lepper fehlerhaft, insofern, als sie nicht aus der direkten Erfahrung des Lebens der Kolonisten stammen, sondern aus einer externen Beobachtung. Es könnte aber dazu bemerkt werden, wie diese Vorurteile die Ausnahmestellung und das Anderssein der Moorbewohner hervorheben: Ob minderwertig, asozial oder Idealmensch, der Moorkolonist befindet sich in einer Dimension, die nicht zur normalen Gesellschaft gehört. Zudem entspre-

2 Vgl. Johann Georg Kohl, *Nordwestdeutsche Skizzen*, Teil 1 (Schünemann 1909, 252): „Den ganzen Tag bewegen sie sich schleichend und mühselig im kalten schwarzen Sumpfe. Da stehen sie mit nackten Beinen in tief ausgehöhlten Gräben, in denen sie die schmutzigen Erdschollen lösen, um sie zehn oder zwölf Fuß hoch auf die Oberfläche hinaufzuschwingen. [...]“.

3 Horst Nalewski, „Das Dorf Worpswede“. In: *Zeitschrift für Germanistik* Neue Folge, Bd. 4, Nr. 2 (1994), 261–274: 266.

4 Die Feststellung ist umso interessanter, als sie im NS-Jargon formuliert ist und die Moorkolonisten mit anderen nach der NS-Psychiatrie und Rassenbiologie als „erbbiologisch minderwertig und asozial“ betrachteten Kategorien assoziieren lässt.

5 Carl August Lepper, *Hygienische Untersuchungen im Teufelsmoor* (Universität Göttingen 1941, 3–4).

6 Lepper, *Hygienische Untersuchungen im Teufelsmoor*, 4.

chen solche Meinungen einer Vorstellung des Teufelsmoores, welche diesen Ort semantisch mit ähnlichen Moorlandschaften verbindet: die Beschreibung von Mooren und Sümpfen als fremde oder sogar heterotopische Räume beherrscht seit Jahrhunderten die Wahrnehmung dieser Feuchtgebiete sowohl in literarischen als auch in bildnerischen Produkten.⁷ Dabei werden in der Forschung Begriffe wie *natura lapsa*, was Moor- und Sumpfgebiete als wüste, nutzlose, unproduktive Naturräume bezeichnet,⁸ und Phobotop⁹ erwähnt, welches sowohl die Unfruchtbarkeit als auch die Gefährlichkeit/Menschenfeindlichkeit des Moorbodens betont. Die hohe Anzahl von Krimis und Detektivserien, die im Teufelsmoor spielen, beweist die Wirkung von diesen Topoi auf die literarische Darstellung dieses Orts. Andererseits interagieren diese Ansichten mit positiveren Konzepten, die die Biodiversität und die Fähigkeit dieser Räume, CO₂ zu absorbieren, unterstreichen –¹⁰ wie auch die Bewahrung, im Moor- und Sumpfboden, von wertvollen ökologischen und archäologischen Fundstücken.¹¹

7 Über zahlreiche Aspekte dieser Wahrnehmung, vgl. Joana van de Löcht, Niels Penke (Hrsg.), *Kulturpoetik des Moores. Ressource, Phobotop, Reservoir* (De Gruyter 2023).

8 Vgl. Georges Louis Leclerc de Buffon, *Histoire naturelle générale et particulière*, Tome 12 (Imprimerie Royale 1764 xi–xiii); Niels Penke, „Arbeit an der *natura lapsa*: Das Moor als Ressource und Medium des Fortschritts im 18. Jahrhundert“. In: van de Löcht, Penke (Hrsg.), *Kulturpoetik des Moores*, 3152: 3435; William Atkins, *The Moor. A Journey into the English Wilderness* (Faber & Faber 2014, xiii–xix).

9 Vgl. Joana van de Löcht, „Das Moor als Phobotop und *locus horribilis*: Über das Unheimliche in der Moordichtung um 1850“. In: van de Löcht, Penke (Hrsg.), *Kulturpoetik des Moores*, 85–106: 89: „Der Begriff des Phobotops bzw. der Phobotopie wiederum geht ursprünglich auf den kolumbianischen Philosophen Ricardo Javier Arcos-Palma zurück, der diesen Begriff im Rahmen eines unveröffentlichten Vortrags am Pariser EPHA einführte. Der Begriff wurde als Entsprechung zu Foucaults Konzept der Heterotopie entworfen [...] Wenn wir die Heterotopie als Raum des Anderen verstehen, wird in der Phobotopie dieses Andere als angsteinflößend und dem Menschen feindlich gegenüberstehend konkretisiert“.

10 Vgl. Annika Hammer, Friederike Reents, „Kontaminierte Speicher: Sondagen in literarische Moore der Gegenwart“. In: van de Löcht, Penke (Hrsg.), *Kulturpoetik des Moores*, 219–237.

11 Elena Ogliari, Giacomo Zanolin, „I laghi e le paludi tra geografia e letteratura“. In: Elena Ogliari, Giacomo Zanolin (a cura di), *Laghi e paludi. Prospettive geografiche e letterarie* (Mimesis 2017, 7–35: 19, 26).

Dieser Aufsatz untersucht das Auftreten und die Bearbeitungen dieser Topoi im Roman *Teufelsmoor* (2002) von Elke Loewe (geb. 1940). Der Roman, der aus dem Drehbuch der gleichnamigen Serie entsteht, die die Autorin schon in den 80er Jahren verfasst hatte,¹² wird im Untertitel als *Familienroman* bezeichnet und erzählt die Geschichte der fiktiven Familie Kähding durch drei Generationen: Fokus der Handlung ist die Erfahrung der Kähdings als Moorkolonisten in einem Zeitraum (1762–1862), der das erste kurhannoversche Urbarmachungsprojekt des Teufelsmoores durch die sogenannten „Findorff-Siedlungen“ (circa 1750–1820) einschließt und teils übersteigt. Dieses kurhannoversche staatliche Projekt wurde vom Moorkommissar Jürgen Christian Findorff (1720–1792) ungefähr in denselben Jahren geführt, in welchen Friedrich II. (1712–1786) eine massive Urbarmachung in Preußen förderte, wie das Urbarmachungssedikt 1765 beweist.¹³ Das Vorkommen, zu dieser Zeit, von ähnlichen Initiativen in vielen nordeuropäischen Gebieten spiegelt ein demographisches und wirtschaftliches Wachstum wider, das entsprechende Verbesserungen erforderte. Ebenso beweist es aber einen bestimmten Zeitgeist bzw. eine Aufklärungspolitik der Rationalität und Naturbeherrschung, die Moor- und Sumpfgebiete in diesen Jahren als unproduktive und widerständige Räume betrachtet: „In the nineteenth century, moorland colonies and steamship navigation were the causes of progressive men“.¹⁴

Die Urbarmachung erscheint am Anfang des Romans als Hauptthema. Das Buch eröffnet mit einem Motto, welches das Schicksal der drei Generationen prophezeit: „Dem Ersten der Tod, dem Zweiten die Not, dem Dritten das Brot“.¹⁵ Diese Glosse ist die Übersetzung

12 Die Serie *Teufelsmoor* wurde am Anfang von Radio Bremen zwischen 1982 und 1983 produziert und von 1983 bis 2003 von verschiedenen Sendern (1983 Radio Bremen; 1984 Regionalprogramm Nord; 1992 Das Erste, 1998 N3; und 2003 NDR) ausgestrahlt. Sie besteht aus 6 Folgen und erzählt die Geschichte der fiktiven Familie Kähding durch sechs Generationen: von den Erfahrungen eines der ersten Moorkolonisten, Johann Kähding (1760), bis in die letzten Tage des letzten Nachfahren des Stamms, des alten Hans-Heinrich Kähding, der im Jahr 1992 das Moor für immer verlässt. Im Gegensatz zu dieser Serie bricht der Roman schon mit der dritten Generation ab.

13 David Blackbourn, *The Conquest of Nature* (Penguin 2006, 763–1203).

14 Blackbourn, *The Conquest of Nature*, 3.

15 Elke Loewe, *Teufelsmoor* (Rowohlt Digitalbuch 2011¹⁶, 3).

einer niederdeutschen Aussage, die die Schwierigkeit der Kolonisation des Teufelsmoors beschreibt („Den Ersten sien Dot, den Tweeten sien Not, den Drütten sien Brot“). Sie verweist auf die Tatsache, dass erst nach drei Generationen von Kolonisten die Erde des Teufelsmoores ausreichend durchgetrocknet war, um einen stabilen Anbau zu ermöglichen.¹⁶ Die historische Dimension des Romans fördert die Darstellung der Moorlandschaft primär als *natura lapsa* und menschenfeindlicher Ort.¹⁷ Der rationale Bereich der Urbarmachungsversuche, denen die Härte des Klimas und die Unfruchtbarkeit und Gefährlichkeit des sumpfigen Bodens entgegenstehen, findet allerdings seine Gegenstimme in dem Raum des Aberglaubens, wo der Teufel im Ortsnamen das Überstehen des Wilden und Irrationalen verkörpert. Die Interaktion der Protagonisten mit einer moorbezogenen Vorstellung vom Teufel erschafft eine Kohärenz in der Erzählung, die die drei Generationen der Familie Kähding verbindet. Dabei interagiert die Gattung Familienroman mit einigen Elementen, die die Vorstellung des Moors als seltsames Land charakterisieren: der poröse Boden, welcher als Phobotop sowie als *natura lapsa* erscheint, bewirkt in diesem Werk durch seine Menschenfeindlichkeit die schweren Erlebnisse der Familie Kähding, bewahrt aber gleichzeitig ihr Gedächtnis und ihre Geheimnisse. In diesem Zusammenhang zeigt diese Analyse, dass Elke Loewe einen – besonders bezüglich der Begriffe von Bewahrung und Resilienz – fruchtbaren Dialog zwischen einer bestimmten Poetik des Moores und den Topoi des Familienromans aufbaut. Vor allem werden hier die Elemente untersucht, welche das Überstehen der Vergangenheit in der Gegenwart ermöglichen und welche mit den nationalistischen Besonderheiten der Moorlandschaft interagieren.

2. Elke Loewes *Teufelsmoor* als Familienroman

Die Definition der Gattung „Familienroman“, die einerseits der Mehrdeutigkeit des Begriffs „Familie“ und andererseits der Vielfältigkeit der möglichen Schwerpunkte der Struktur und der Handlung

16 Blackbourn, *The Conquest of Nature*, 1308.

17 Ähnliche Themen bespricht Elke Loewe in einem anderen moorbezogenen historischen Roman, *Sturmflut* (2005).

entsprechen muss, ist noch heutzutage umstritten und unklar.¹⁸ Die Forschung hat aber einmütig bemerkt, dass Verästelungen dieser Gattung, besonders die Variante des Generationsromans, ab den 1990er Jahren eine Blüte erlebt haben, nachdem sie in der deutschen Literatur fast 100 Jahre lang ein sporadisches Phänomen geblieben waren.¹⁹ Zu dieser Blüte gehört jedenfalls Elke Loewes Werk, das in die Untergattung Generationsroman einzuordnen ist.

In den Generationsromanen wird tendenziell die Idee einer Auseinandersetzung mit den Taten der vorherigen Generationen unter die Lupe genommen,²⁰ das Spektrum der Erzählung wird aber diachronisch erweitert. Die Rekonstruktion der Familiengeschichte über ein Jahrhundert wie auch die Bewahrung des Gedächtnisses sind hier nämlich der Schwerpunkt der Narration. Damit verbunden ist auch eine Investigation, die sich als Forschung nach den Ahnen mit Hilfe von Briefen, Archiven und Dokumenten entwickelt.²¹ Eine Retrospektion dieser Art drückt einen Begriff von „Familiengeschichte“ aus, nach welchem das gemeinsame Gedächtnis nicht einfach erzählt, sondern vor allem rekonstruiert werden muss. Dabei spielt die Überlieferung von Tagebüchern und Chroniken, wie auch von mündlichen

-
- 18 Für eine ausführliche Debatte über die Komplexität der Gattung, vgl. Heinz Hillmann und Peter Hühn, „Einführung. Forschungslage. Nachdenken über Familiengeschichten“, In: Heinz Hillmann, Peter Hühn (Hrsg.), *Lebendiger Umgang mit den Toten – der moderne Familienroman in Europa und Übersee* (Verlag der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg 2012, 7–38; 7); Matteo Galli, Simone Costagli, „Chronotopoi. Vom Familienroman zum Generationenroman“. In: Matteo Galli, Simone Costagli (Hrsg.), *Deutsche Familienromane. Literarische Genealogien und internationaler Kontext* (Brill/Fink 2010, 7–20; 7).
 - 19 Verbindungen zwischen der Seltenheit dieser Narration in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und der Bearbeitung von Erfahrungen wie dem Nationalsozialismus sind in diesem Zusammenhang betont worden, vgl. dazu Hillmann und Hühn „Einführung. Forschungslage. Nachdenken über Familiengeschichten“, 7.
 - 20 Bernhard Jahn, „Familienkonstruktionen 2005. Zum Problem des Zusammenhangs der Generationen im aktuellen Familienroman“. In: *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge Jg. 16, Nr. 3 (2006), 581–596: 582–583.
 - 21 Hillmann und Hühn sehen die Generationsromane dieser Jahre als eine Weiterentwicklung der sogenannten „Väterromane“ (Hillmann und Hühn, „Einführung. Forschungslage. Nachdenken über Familiengeschichten“, 8): Es handelt sich in diesem Fall um Werke, wo die Protagonisten über die vorherige Generation recherchieren, um Informationen über die ideologische und politische Rolle der Väter in der „Tätergeneration“ zu ermitteln, vgl. Giovanni Melosi, *Il personaggio del padre nella Väterliteratur*, Enthymema 2020.

Erzählungen, eine relevante Rolle. Sigrid Weigel hat in ihren Studien über Genealogien die Wichtigkeit gezeigt, die in diesen Romanen die Teilnahme an den Familienerzählungen zuteilwird – eine Bedingung, die den Begriff Erbschaft miteinschließt.²²

Auch in *Teufelsmoor* handelt es sich um eine Rückverfolgung der Familiengeschichte, obwohl das Familiengedächtnis der Kähding fast ausschließlich mündlich besteht. Die Rekonstruktion ist deswegen nicht auf das Entziffern irgendeiner stabilen Wahrheit ausgerichtet: diesbezüglich erklärt Lütje Kähding, der einem Freund die Familiengeschichten erzählt: „Ich erzähle Jonni, was Großvater Friedrich mir erzählt hat. [...] Wenn ich nicht mehr weiterweiß, erfinde ich einfach etwas dazu, vielleicht hat Großvater Friedrich das auch so gemacht“.²³ Vielmehr ist das Erzählen bedeutungsvoll, um ein Vermögen zu behalten, das für Lütje Kähding als Erbe gilt, d.h. die Erfahrung des Lebens im Moor: „Jonni sagt, er kann sich das jetzt genau vorstellen, wie das war, als die ersten Kolonisten ins Moor zogen“.²⁴ Für den Leser ist also keine wahrhaftige Rekonstruktion einer Familiengeschichte zu erfahren, sondern es geht darum, wie die Urbarmachung des Teufelsmoors die Familie Kähding erzählerisch zusammenhält.²⁵ Dabei interagiert der Raum des Moores mit einer zeitlichen Dimension, die dem Familiengedächtnis inhärent ist. Diese Interaktion bestimmt eine narrative Struktur, wo Vergangenheit und Gegenwart dicht verbunden sind. Die Erzählzeit des Romans, die die Erfahrungen von verschiedenen Generationen einander überlappen lässt, kann mit der Struktur des Moorbodens interagieren, die als Archiv²⁶ oder „als Reservoir dessen, was von der Gesellschaft vergessen und ausgeschieden werden soll“²⁷ funktionieren kann. Bei einer solchen Struktur

22 Sigrid Weigel, *Zur Dialektik von Geschlecht und Generation um 1800*. In: Japanische Gesellschaft für Germanistik (Hrsg.), *Kulturwissenschaft als Provokation der Literaturwissenschaft. Literatur, Geschichte, Genealogie. Internationale Ausgabe von „Doitsu Bungaku“* (Iudicium 2004, 111–127).

23 Loewe, *Teufelsmoor*, 106.

24 Loewe, *Teufelsmoor*, 106.

25 Dies lässt das Werk auch mit den Themen des Bauernromans in Verbindung bringen, wie es schon von der Kritik geäußert wurde, vgl. Gudrun Scabell, „Der Bauernroman im Teufelsmoor“. In: *Die Findorff-Siedlungen im Teufelsmoor bei Worpswede*, 249–262: 262.

26 van de Löcht, „Das Moor als Phobotop und *locus horribilis*“, 93.

27 van de Löcht, „Das Moor als Phobotop und *locus horribilis*“, 85.

ist das theoretische Raumkonzept des Chronotopos behilflich.²⁸ Der Begriff, der die wechselseitige Bedingtheit zwischen der räumlichen und der zeitlichen Dimension des Erzählers beschreibt, ist schon mit der Gattung Generationsroman in Bezug gesetzt worden²⁹ und ist in diesem Fall nützlich, um die Verbindungen zwischen dem porösen Raum des Moores und dem Zusammenhang der Erzählzeiten zu identifizieren.

3. Porosität des Texts zwischen Vergangenheit und Gegenwart

Loewes Roman fängt mit einem im Jahr 1862 spielenden Prolog an, in dem der dritten Generation von Kolonisten angehörige Lütje Kähding das Teufelsmoor verlässt und nach Amerika auswandert. Sein älterer Bruder Christian Kähding hat gerade ein von Lütje geliebtes Mädchen, Hanne, geheiratet und infolge der Ehe hat er auch den Familienbauernhof geerbt. Das Gesetz sieht vor, dass Lütje als Knecht beim Bruder bleibt, mindestens, bis er heiratet. Lütje, der den aggressiven Christian nicht leiden kann, fährt lieber fort. Die Handlung geht dann retrospektiv mit den Erfahrungen von Lütjes Ahnen (Urgroßvater Johann und Großvater Friedrich) weiter. Ein zyklischer Ablauf der Ereignisse wird von Anfang an eingeführt, indem das erste Kapitel einen sehr ähnlichen Bruderzwist erzählt, diesmal mit Lütjes Urgroßvater als Protagonist: Johann Kähding, Knecht seines despötschen Bruders, fährt im Jahr 1762 als Kolonist ins Teufelsmoor fort, um ein besseres, unabhängiges Leben mit seiner Geliebten und seinem unehelichen Sohn zu führen.

In der zweiten Generation ist Bruderzwist kein Thema, es geht aber um eine andere Abreise: die von Wohlert Kähding, Lütjes Großonkel, der den Familienhof verlässt, um dem Militärdienst in der napoleonischen Armee zu entgehen. Schließlich wird die dritte Generation behandelt, aus den Perspektiven von Lütje und seinem Vater Ewert, bis die Handlung die letzten Momente vor Lütjes Abfahrt, d.h. die Gegenwart, erreicht und die zyklische Erzählung schließt.

28 Michail Bakhtin, *The Dialogical Imagination*, (M. Holquist University of Texas Press 1981: 85–258, *passim*).

29 Galli. Costagli, „Chronotopoi. Vom Familienroman zum Generationenroman“, 7–20.

Jedenfalls werden die Geschichten der Ahnen immer wieder durch Lütjes Briefe unterbrochen, die die Erzählzeit ins Jahr 1862 vorwärtsbringen und das Verhältnis Lütjes zum Familiengedächtnis erweitern. Die Erzählzeit wird auch von Erinnerungen an die Familien geschichten beeinflusst, wo die zeitliche Dimension nicht stabil ist, weil Verweisungen auf eine Geschichte immer weitere Erinnerungs räume oder Betrachtungen über die Zukunft öffnen:

Von morgen an wird Hanne die Herrscherin sein, auch über die blaue Truhe. So will es der Vertrag zwischen den Alten und den Jungen. Darüber hatte ihm sein Großvater erzählt. Einmal hatte der Großvater auch gesagt: „Du siehst aus wie mein Vater, Lütje. Der hatte ebenso einen Wirbel wie du, wo andere den Scheitel haben.“ Hanne wird den Inhalt der Truhe begutachten, das Leinen zwischen die Hände nehmen und mit ihren Fingern die Festigkeit prüfen. Später wird sie sich die Kontrakte vornehmen, die seit ein hundert Jahren in dieser Truhe abgelegt werden.³⁰

Der Prolog über Lütjes Auswanderung führt in wenigen Seiten die Themen ein, die das Moor und das Leben der Kähdingen drei Generationen lang verbunden haben.

Darunter ist die Erwähnung des unsoliden Bodens, worauf Lütje sich mit Sicherheit, aber auch mit Rücksicht auf die konstante Gefahr bewegt – ein Boden, der alles schluckt, was man dorthin legt und der für ihn ein Mittel des Vergessens ist: „Wie jeder Stein, überhaupt jedes Ding im Moor versinkt. Du legst im Frühling etwas ab und wenn du es im Herbst suchst, findest du es nicht mehr. So wird auch Hannes Liebe im Moor verschwinden auf Nimmerwiedersehen“.³¹ Die Wahrhaftigkeit dieser Äußerung wird im Folgenden diskutiert.

Zweitens werden einige Familienerinnerungsstücke erwähnt, deren Herkunft in den retrospektiven Kapiteln erzählt wird: eine blaue Truhe, deren Schlüssel die Frauen des Bauernhofs behalten; eine silberne Kette, die seit hundert Jahren der Familie gehört.

Drittens wird die Rolle des Erzählens in der Familie Kähding vorgestellt, was das einzige Erbe Lütjes zu sein scheint: „Im Kopf bewahrte er seine zweiundzwanzig Jahre im Teufelsmoor und die

30 Loewe, *Teufelsmoor*, 11.

31 Loewe, *Teufelsmoor*, 14.

Geschichten seines Großvaters, dessen Vater einhundert Jahre zuvor als Kolonist ins Moor gezogen war“;³² in dieser Sphäre befindet sich die Hochachtung der Kähdings für den Moorkommissar Christian Findorff, bei dem Lütjes Urgroßvater sich im Jahr 1762 als Kolonist bewarb und der Teil des Familiengedächtnisses geworden ist („Er hat unter dem Denkmal von Findorff geschlafen, der die Hofstellen im Moor schuf, der Mann, von dem Großvater Friedrich nur mit Hochachtung sprach“³³).

Im Prolog reicht also die Erzählung, auch durch die Erwähnung von Jürgen Christian Findorff, schon rückwärts bis die Zeit zur ersten Generation. Lütje Kähdings Gegenwart erscheint wie eine zeitlich-räumlich unsichere Gegend, wo man Ausgrabungen machen kann, was auch beim Ansprechen der Generationen im Satzbau sichtbar ist: „die Geschichten seines *Großvaters, dessen Vaters*“ / „Einmal hatte *der Großvater* auch gesagt: ‚Du siehst aus wie *mein Vater*‘“.

Der Text zeigt eine Erzählstruktur, welche die Merkmale des Moores hauptsächlich in zwei Weisen nachvollzieht. Zuerst ahmt sie die Bewahrung der geologischen Zeiten nach und bildet eine Kontinuität zwischen den Generationen durch Wiederholungen von Sequenzen und Formulierungen, die die Erzählzeiten der verschiedenen Kapitel verbinden. Das funktioniert nicht nur für die Rekonstruktion der Familiengeschichte rückwärts, sondern auch vorwärts für die Erklärung der „gegenwärtigen“ Ereignisse, an die der Leser oft erinnert wird: denn die Ereignisse von 1762 bis 1862 beleuchten die Elemente, die die Abfahrt Lütjes bestimmen und die auf den ersten Seiten erwähnt werden. Es handelt sich aber nicht nur um eine Rückverfolgung, die sich in der Handlung entwickelt: es ist die stetige Erwähnung der erzählerischen Beziehungen zwischen Vergangenheit und Gegenwart durch Vorhersagen, Familienerzählungen, Zitate oder andere formale Verweisungen, die den Text porös macht.

Ein erstes Beispiel für solche Formulierungen ist die Anspielung auf die genetische Erbschaft von Johann Kähding: ein großer Wirbel im Haar, der den Scheitel ersetzt. Wie es in Familienromanen üblich

32 Loewe, *Teufelsmoor*, 9.

33 Loewe, *Teufelsmoor*, 18.

ist,³⁴ unterscheidet sich der Urahn von anderen Menschen seiner Familie und seiner Gemeinde durch seine unordentliche Persönlichkeit. Als er sich bei Findorff um eine Stelle als Kolonist im Teufelsmoor bewirbt, hat er schon ein fünfjähriges Kind und eine Frau, mit der er aber nicht verheiratet ist; da er einige Minuten jünger als sein Zwillingsbruder ist, hat er nämlich den Familienbauernhof nicht geerbt, infolgedessen arbeitet er unter schlechten Bedingungen für seinen Bruder und verdient nicht genug, um sich ein eigenes Stück Landes zu besorgen – deswegen darf er nach dem Gesetz nicht heiraten. Die Arbeit als Kolonist im Moor bedeutet für ihn die Gelegenheit, den Bauernhof seines Bruders für immer zu verlassen und mit einem neuen Leben anzufangen, wenn auch in einer menschenfeindlichen Umgebung. Der Wirbel, der die gerade Linie des Scheitels durch einen unordentlichen Kreis ersetzt, kombiniert sich mit dem sonderbaren Geist, der Johann und einen Teil von seinen Nachfahren auszeichnet und lässt sich auch mit der gefährlichen Natur des Moores assoziieren. Die Anwesenheit dieser Eigenschaft gibt dem Text Gelegenheiten, Verbindungen zwischen Johann und Lütje zu unterstreichen:

„Du siehst aus wie mein Vater, Lütje. Der hatte ebenso einen Wirbel wie du, wo andere den Scheitel haben“.³⁵

Er konnte seinen Vater so gut schildern, die blonden Haare mit dem ewig hochstehenden Wirbel, „genau wie du einen hast, Lütje“.³⁶

Georg hat auch den Wirbel in den Haaren, so wie du. Das sieht lustig aus. Mutter sagt, diesen Wirbel hatte schon unser Urgroßvater Johann, der unsere Hofstelle begründet hat.³⁷

Bemerkenswert ist auch, wie am Ende des Romans dieses Merkmal das Überdauern von Lütjes Vergangenheit im Moor beweist: als Georg, angeblich Sohn von Hanne und Christian Kähding, den Wirbel erbtt, wird klar, dass er Lütjes Kind ist – was dem Gedanken Lütjes, das Verhältnis zwischen ihm und Hanne würde „im Moor versinken“, widerspricht. Diese Emergenz des genetischen Kennzeichens ist

34 Jahn, „Familienkonstruktionen 2005. Zum Problem des Zusammenhangs der Generationen im aktuellen Familienroman“, 584–585.

35 Loewe, *Teufelsmoor*, 61.

36 Loewe, *Teufelsmoor*, 171.

37 Loewe, *Teufelsmoor*, 223.

umso relevanter, da der Leser weiß, dass Christian kein eigentlicher Kähding ist – ein Geheimnis, das seine Mutter und sein gesetzlicher Vater Ewert Kähding bewahrt haben und das nie aufgedeckt wird.

Ein Beispiel für Elemente, die die Vergangenheit in der Gegenwart fortbestehen lassen, sind auch die Todesahnungen, die im Text durch Vögel vermittelt werden: pessimistische Vorhersagen bekommen alle Generationen einmal, denn die Stimme der Vögel ist mit jener des Moorteufels assoziiert. Für die Prophezeiungen benutzt Loewe für die erste und die dritte Generation ähnliche Formulierungen:

„Nach so einem Schrei stirbt übers Jahr in der Verwandtschaft ein Mensch“, flüsterte Tine. „Glaub so einen Spökenkram nicht“, sagte Johann. Vor Jost stand der Teufel, den er lange nicht gesehen hatte. Dann kam wieder so ein Schrei. „Das ist ein Käuzchen“, sagte Johann.³⁸

„Wenn ein Käuzchen so schreit“, flüsterte Tibcke schlaftrunken, als Ewert sich neben ihr ausstreckte, „und wenn es dazu noch so lacht, dann stirbt übers Jahr einer aus der Verwandtschaft“.³⁹

In der zweiten Generation ist es ein Kuckuck, der den Tod von Wohlert Kähding vorhersagt, diesmal, indem er auf die Frage „Wie lange lebt Wohlert noch?“ mit keinem „Kuckucksruf“ antwortet.⁴⁰ Dann sagt aber Wohlert, genauso wie damals sein Großvater Johann: „Ist doch alles Spökenkram“.⁴¹ Dass der vorausgeahnte Tod nach der Prophezeiung alle drei Male eintritt (trotz der erklärten Skepsis der Protagonisten), bestätigt die Wiederholung der Erzählstruktur. Auch die Vorahnungen verschieben die zeitliche Dimension teils vorwärts, indem sie die Zukunft ausdrücken und teils rückwärts, weil sie an die vorherigen Generationen erinnern.

Ähnlich funktionieren die Erinnerungsstücke, die im Prolog über Lütje erwähnt werden. Das ist wahr, vor allem für die silbrige Kette, die seine Mutter Tibcke nach der Hochzeit aus der Familie Kähding geerbt hat. Die Kette symbolisiert die Beziehung der Familie zum

38 Loewe, *Teufelsmoor*, 70.

39 Loewe, *Teufelsmoor*, 178.

40 Loewe, *Teufelsmoor*, 116.

41 Loewe, *Teufelsmoor*, 116.

Moor: sie war das Hochzeitsgeschenk von Johann Kähding für seine Braut Tine. Die Hochzeit war nur durch Johanns Bewerbung als Kolonist möglich, da er vorher kein Land besaß. Im Prolog bekommt Lütje den Schmuck als Geschenk von seiner Mutter, die ihn aus der blauen Truhe herausnimmt. Die Szene zitiert, wird später sichtbar, einen Moment der Vergangenheit: Tine, Lütjes Urgroßmutter, versuchte vor ungefähr 80 Jahren, die Kette an Jakob, Lütjes Großonkel, zu verschenken. Jakob wollte das Moor verlassen und Tine hatte ihm den Schmuck gegeben, denn: „sie wird dich wieder ins Moor zurückbringen.“.⁴² Jakob lehnte aber das Geschenk ab, weil es sich um eine „Frauenkette“ handelt, kam nie ins Moor zurück und verschwand aus dem Familienleben.

Die Kette ist wie der Schrei der Käuze mit besonderen Formulierungen verknüpft, welche die Geschichten nachzeichnen und die Zeit nach rückwärts verschieben, bis sie ihn, in Lütjes letztem Brief, in Gedanken von seinem Schiff ins Moor „zurückbringt“, wie Tine vor 80 Jahren vorausgesagt hatte, was die Idee des zyklischen Ablaufs und der Kontinuität der Generationen in der Erzählung verstärkt:

Als Jakob in seiner schwarzen Hose und seinem weißen Hemd vor ihr gestanden hatte, den breitkrempigen dunklen Filzhut auf dem Kopf, den Jelängerjelierer-Stock in der Hand, das Bündel über dem Rücken, hatte Tine die silberne Kette mit dem Kreuz aus der Truhe geholt, wo sie, sorgfältig in ein Leinentuch gewickelt, aufbewahrt wurde, die Kette, die sie seit ihrer Hochzeit mit Johann zu allen feierlichen Anlässen getragen hatte.⁴³

Zur Hochzeit schenkte Tine der Braut die silberne Kette mit dem Kreuz, die Jakob verschmäht hatte. Die trug Engel seitdem an allen feierlichen Tagen.⁴⁴

Deine Kette mit dem Kreuz trage ich immer um den Hals, Mutter. Stell dir vor, ich habe die ganze Zeit auf dem Schiff Blätter vom Gagelstrauch in der Tasche behalten.⁴⁵

42 Loewe, *Teufelsmoor*, 109.

43 Loewe, *Teufelsmoor*, 109.

44 Loewe, *Teufelsmoor*, 112.

45 Loewe, *Teufelsmoor*, 221.

In Bezug auf die blaue Truhe, welche im Prolog erwähnt wird, kann der Leser sehen, wie dieses Möbel immer aufgemacht wird, wenn ein Junge das Moor verlassen möchte und die Mutter ihn zum letzten Mal sieht: in der dritten Generation macht Tibcke den Deckel auf, um die Kette und einige Taler Lütje zu schenken; in der zweiten öffnet Engel die Truhe, um Wohlert einige Taler zu geben, damit er fliehen und von der Armee desertieren kann; in der ersten zieht Tine aus dem Möbel ein Hymnenbuch heraus, das sie Jakob schenkt.

Solche Wiederholungen und Formulierungen schaffen einen Chronotopos, in dem in die Erzählzeit jeder Generation Spuren aus anderen zeitlichen Dimensionen eindringen. Es handelt sich um eine poröse Erzählzeit, die den Leser an die Struktur des Moorböden erinnern kann. Die Bewahrungsfähigkeit der Landschaft spiegelt sich sowohl in der Struktur des Romans als auch in der Umweltmetaphorik wider. Elemente der Struktur, die sich in diese Richtung bewegen, sind die behandelte Überlappung von verschiedenen Erzählzeiten und die Wiederholungen von bestimmten Sequenzen, die den zyklischen Ablauf der Erzählung unterstreichen. Zur Umweltmetaphorik gehören andererseits die landschaftlichen Merkmale, die eine Verknüpfung zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft erlauben. Ein Beispiel dafür ist der sonderbare Boden des Moores, der alles schluckt und gleichzeitig alles irgendwie in sich bewahrt. Dieser wird in den Gedanken von Jost Kähding, Bruder des Urahns Johann, kommentiert, was wieder an die Idee vom Moor als „Bank des Gedächtnisses“⁴⁶ erinnert:

Er hatte Angst vor dem Moor, von dem die Leute erzählten, man könne darin versinken bis zum Sankt-Nimmerleins-Tag. Und wenn man dann gefunden wird, sieht man aus wie ein lebender Mensch. Alles ist noch da, das Wams, die Haare und sogar die Augen, nur ganz braun ist alles vom Moorsaft geworden, aber man wacht niemals wieder auf.⁴⁷

46 Ogliari, Zalonin, „I laghi e le paludi tra geografia e letteratura“, 26; vgl. auch Seamus Heaney, *Preoccupations. Selected Prose 1968–1978*, (Faber and Faber 1980, 54): „landscape that remembered everything that happened in and to it. In fact, if you go round the National Museum in Dublin, you will realize that a great proportion of the most cherished material heritage was ,found in a bog“.

47 Loewe, *Teufelsmoor*, 46.

Die Interaktion dieser zwei Dimensionen (Struktur der Erzählung und Umweltmetaphorik) ist am besten in dem „Gewitterstein“ verkörpert, den Jakob Kähding (ältester Sohn in der ersten Generation) mit fünf Jahren auf der Geest findet und nach Hause bringt. Es handelt sich hier eigentlich um einen Donnerstein: Donnersteine oder Donnerkeile kann man oft auf der Geest um Weyerberg ausgraben, wo sie sich während der Eiszeit in Schalen von Meerestieren gebildet haben.⁴⁸ Diese tief in der Erde liegenden Steine beweisen die Verbindung zwischen dem Teufelsmoor und der Eiszeit und repräsentieren deswegen das Gedächtnis des Bodens und der Landschaft. Außerdem sind Donnersteine mit Sagen und Aberglauben verknüpft, was ihre Rolle in Loewes Roman bestimmt: da sie oft in der Tiefe zu finden sind, wurde ihre Entstehung traditionell auf Blitz einschläge in den Erdboden zurückgeführt. Daher kommen ihr Name und die Sage, sie könnten gegen Gewitter und Stürme schützen.⁴⁹ Der vom kleinen Jakob in der ersten Generation gefundene Gewitterstein wird zuerst auf die blaue Truhe im Haus und später auf das Dach als Talisman gelegt: „Dieser Stein sollte die Generationen überdauern und das Haus vor Unwetter und Gewitter schützen, nur Feuer von Menschenhand zu verhindern, dazu fehlte ihm die Kraft“.⁵⁰ Dieser Satz funktioniert als Vorhersage der Ereignisse in den folgenden Kapiteln und besonders der Brandstiftung, die kurz nach Lütjes Abfahrt das Familienhaus zerstört, führt also die zeitliche Dimension vorwärts. Es ist aber bemerkenswert, dass der Gewitterstein in den folgenden Generationen immer wieder als Anlass dafür genommen wird, um die Narration rückwärts zu verschieben. Das Erinnerungsstück und vor allem die Geschichte seiner Auffindung werden in jeder Generation bewahrt:

48 Hans-Gerhard Kulp, „Die Natur des Teufelsmoores“. In: *Die Findorff-Siedlungen im Teufelsmoor bei Worpswede*, 11–40: 12.

49 Wilhelm von Schulenburg, *Die Steine im Volksglauben des Spreewaldes*. In: *Zeitschrift für Ethnologie (ZfE) / Journal of Social and Cultural Anthropology (JSCA)* Bd. 12. (1880), 252–260: 254–255.

50 Loewe, *Teufelsmoor*, 51.

Den Gewitterstein legte Jakob auf das Dach, und er erzählte seinem Bruder Friedrich dabei, wie er ihn als Kind auf dem Weg ins Moor gefunden hatte.⁵¹

„Auf dem Dach liegt ein Gewitterstein!“, sagte Ewert. „Und wenn die Franzosen das Haus anstecken?“ „Der Stein hilft gegen jedes Feuer“, sagte Ewert. „Den hat Onkel Jakob gefunden, als sie ins Moor zogen“.⁵²

Er hob einen schwarz geräucherten, gemusterten und gepunkteten Stein vor seinen Füßen auf und legte ihn auf die Truhe mit dem Namen Katharina Auguste Funck, auf deren Deckel schwarze und graue Flocken aus Asche lagen. Es war der Gewitterstein, den Jakob auf der Geest gefunden hatte, als er mit seinen Eltern und mit Jost ins Moor gezogen war.⁵³

Der Roman schließt mit einem Brief von Lütjes Schwester, die die positive Wirkung des Steins gegen ein starkes Gewitter beschreibt, was an eine Anekdote von Johann Kähding in der ersten Generation erinnert, nach welcher ein solcher Stein schon mal sein Haus geschützt hatte.⁵⁴ Der Gewitterstein symbolisiert hier gleichzeitig die geologische Geschichte des Teufelsmoores und die genealogische Geschichte der Familie. Vor allem aber wird er Teil des Familienerbes, insofern, als er auch als Anekdoten besteht und damit als Verkörperung des kollektiven Gedächtnisses (und als „Text“) funktioniert. Die Wichtigkeit des Steins in der Gegenwart wird am Ende dadurch bestätigt, dass er formell auch eine zyklische Handlung schließt: bemerkenswert ist nämlich, wie der Schluss des Romans auf die oben zitierten Gedanken von Lütje über die Steine, die im Moor verlorengehen, zu beziehen ist: „Wie jeder Stein, überhaupt jedes Ding im Moor versinkt“. Das Überleben des Gewittersteins scheint auf Lütjes Äußerung zu antworten, indem dieser Schluss etwas anspricht, was in Gegenwart und Zukunft bleibt – nicht anders als der Wirbel von Lütjes Kind.

51 Loewe, *Teufelsmoor*, 101.

52 Loewe, *Teufelsmoor*, 140.

53 Loewe, *Teufelsmoor*, 218.

54 Loewe, *Teufelsmoor*, 51.

4. Schlussbemerkungen

Die Analyse hat das Verhältnis zwischen der Struktur von Loewes Familienroman *Teufelsmoor* und einer Poetik des Moores beleuchtet, die sich auf verschiedene traditionelle Topoi dieser literarischen Landschaft bezieht. Von den moorbezogenen literarischen Motiven, die in der Einführung erwähnt wurden, hat sich in diesem Kontext der Begriff von Moor- und Sumpfgebieten als geologisches und anthropologisches Gedächtnis als äußerst produktiv erwiesen. Die natürliche Besonderheit des Teufelsmoors ist für diese Untersuchung mit dem Chronotopos von Loewes Text in Verbindung gebracht worden. Man kann infolge der Analyse eine Erzählzeit in *Teufelsmoor* bemerken, die die Emergenz der Vergangenheit in der Gegenwart (und umgekehrt) zeigt. Diese Erzählzeit spiegelt durch den Gebrauch von Formulierungen und Wiederholungen die Porosität des Moores wider, wie auch seine Archivfähigkeit. Im Folgenden hat man auch eine Korrespondenz zwischen geologischem Gedächtnis und Familiengedächtnis in Zusammenhang mit der Anwesenheit der Donnersteine beobachten können. Ein besonderes Verhältnis zwischen der Gattung Generationsroman und der räumlichen Moorpoetik des Textes ist deswegen in der Behandlung des Chronotopos hervorgehoben worden. Daneben ist auch der Begriff von „Bewahrung“, der sich auf das Archivkonzept bezieht (und sich zwar in dem teilweise zyklischen Ablauf der Handlung, aber auch in der Anwesenheit des Gewittersteins ausdrückt), als Resilienz zu interpretieren – sowohl eines geologischen Altertums als auch eines genealogischen Gedächtnisses.

Literaturverzeichnis

- Atkins, William, *The Moor. A Journey into the English Wilderness*. London: Faber & Faber 2014.
- Bakhtin, Michail, *The Dialogical Imagination*. Austin: M. Holquist University of Texas Press 1981.
- Blackbourn, David, *The Conquest of Nature*. London: Penguin 2006.
- Buffon, Georges Louis Leclerc de, *Histoire naturelle générale et particulière*. Tome 12. Paris: Imprimerie Royale, 1764.
- Galli, Matteo; Costagli, Simone, „Chronotopoi. Vom Familienroman zum Generationenroman“. In: *Deutsche Familienromane. Literarische Genea-*

- logen und internationaler Kontext*. Hrsg. von Matteo Galli, Simone Co-stagli. Stuttgart: Brill/Fink 201, 7–21.
- Hammer, Annika; Reents, Friederike, „Kontaminierte Speicher: Sondagen in literarische Moore der Gegenwart“. *Kulturpoetik des Moores. Ressource, Phobotop, Reservoir*. Hrsg. von Joana van de Löcht und Niels Penke. Berlin-Boston: De Gruyter 2023. 219–237.
- Heaney Seamus, *Preoccupations. Selected Prose 1968–1978*. London: Faber and Faber 1980.
- Hillmann, Hein; Hühn, Peter, „Einführung. Forschungslage. Nachdenken über Familiengeschichten“. In: *Lebendiger Umgang mit den Toten – der moderne Familienroman in Europa und Übersee*. Hrsg. von Heinz Hillmann, Peter Hühn. Hamburg: Hamburg University Press 2012, 7–38.
- Kohl, Johann Georg, *Nordwestdeutsche Skizzen*. Bd. 1. Bremen: Schüne-mann 1909.
- Kulp, Hans-Gerhard, „Die Natur des Teufelsmoores“. In: *Die Findorff-Sied-lungen im Teufelsmoor bei Worpswede*. Hrsg. von Wolfgang Konukie-witz, Dieter Weiser. Bremen: Edition Temmen 2013. 11–40.
- Jahn, Bernhard, „Familienkonstruktionen 2005. Zum Problem des Zusam-menhangs der Generationen im aktuellen Familienroman“. In: *Zeitschrift für Germanistik Neue Folge* Jg. 16, Nr. 3 (2006), 581–596.
- Lepper, Carl August, *Hygienische Untersuchungen im Teufelsmoor*. Göttin-gen: Universität Göttingen 1941.
- Loewe, Elke, *Teufelsmoor*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Digitalbuch 2011¹⁶.
- van de Löcht, Joana, „Das Moor als Phobotop und *locus horribilis*: Über das Unheimliche in der Moordichtung um 1850“. In: *Kulturpoetik des Moo-res*. Hrsg. von Joana van de Löcht, Niels Penke. Berlin-Boston: De Gruyter 2023, 85–106.
- Melosi, Giovanni, *Il personaggio del padre nella Väterliteratur*. Pisa: Enthy-mema 2020.
- Nalewski, Horst, „Das Dorf Worpswede“. In: *Zeitschrift für Germanistik Neue Folge* Bd. 4, Nr. 2 (1994), 261–274.
- Ogliari, Elena; Giacomo Zanolin, „I laghi e le paludi tra geografia e letteratu-ra“. In: *Laghi e paludi. Prospettive geografiche e letterarie*. A cura di Elena Ogliari, Giacomo Zanolin. Milano: Mimesis 2017, 7–35.
- Penke, Niels, „Arbeit an der *natura lapsa*: Das Moor als Ressource und Me-dium des Fortschritts im 18. Jahrhundert“. In: *Kulturpoetik des Moores. Ressource, Phobotop, Reservoir*. Hrsg. von Joana van de Löcht, Niels Penke. Berlin-Boston: De Gruyter 2023. 31–52.

- Scabell, Gudrun, „Der Bauernroman im Teufelsmoor“. In: *Die Findorff-Siedlungen im Teufelsmoor bei Worpswede*. Hrsg. von Wolfgang Konukiewitz, Dieter Weiser. Bremen: Edition Temmen 2013, 249–262.
- Schulenburg, Wilhelm von, „Die Steine im Volksglauben des Spreewaldes“. In: *Zeitschrift für Ethnologie (ZfE) / Journal of Social and Cultural Anthropology (JSCA)* Bd. 12 (1880), 252–260.
- Weigel, Sigrid, „Zur Dialektik von Geschlecht und Generation um 1800“. In: *Kulturwissenschaft als Provokation der Literaturwissenschaft. Literatur, Geschichte, Genealogie. Internationale Ausgabe von „Doitsu Bungaku“*. Hrsg. von der Japanischen Gesellschaft für Germanistik. München: Iudicium 2004, 111–127.

Autorinnen und Autoren

Raul Calzoni ist Professor für deutsche Literatur an der Università degli Studi di Bergamo. Seine Forschung gilt der Literatur der Klassik und Romantik, des Vormärz und Realismus, der literarischen Moderne sowie der Erinnerungsliteratur zur NS-Zeit und Shoah (Kempowski, Grass, Sebald). Weitere Schwerpunkte sind das Verhältnis von Literatur und Wissenschaft, Intermedialität (Literatur, Bildende Kunst, Musik) sowie Theorie und Praxis der Übersetzung.

Maria Diletta Giordano studierte Germanistik an der Universität Roma La Sapienza und ist Postdoktorandin an der Karlsuniversität in Prag. Ihre Forschungsschwerpunkte sind deutschböhmische Literatur, Inter- und Transkulturalität, phantastische Literatur der Moderne, Frauenliteratur und Interaktionen zwischen Erdkunde und Literaturwissenschaft.

Gabriele Guerra, Lehrstuhl für Germanistik an der Universität Roma La Sapienza. Schwerpunkte seiner Forschung sind in den Grenzbereichen zwischen Literaturwissenschaft, Religions- und Kulturgeschichte insbesondere: Deutschjudentum der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Literatur der konservativen Revolution, die klassischen Avantgarden am Schnittpunkt zwischen Ästhetik und Kultur, sowie der kulturpolitische Katholizismus der Weimarer Zeit. Veröffentlichungen: *Judentum zwischen Anarchie und Theokratie. Eine religionspolitische Diskussion am Beispiel der Begegnung zwischen Walter Benjamin und Gershom Scholem* (Bielefeld 2006); *La forza della forma. Ernst Jünger dal 1918 al 1945* (Roma 2007); *Spirito e storia. Saggi sull'ebraismo tedesco 1918–1933* (Roma 2012); *L'acrobata d'avanguardia. Hugo Ball tra dada e mistica* (Macerata 2020); *Ernst Jünger. Una biografia letteraria e politica* (Roma 2025). Weitere Aufsätze über Hugo Ball, Ernst Bloch, Stefan George, Georg Lukács, Franz Kafka, Gustav Landauer.

Christine Kanz ist Professorin für Neuere deutsche Literaturwissenschaft im „Cluster Mitte“ der Hochschulen in Linz und Salzburg sowie Gastprofessorin für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Gent in Belgien. Zuvor lehrte und forschte sie in Deutschland, in der Schweiz und in den USA. Forschungsschwerpunkte sind u.a. die Wechselbeziehungen

zwischen kulturellem, poetischem und fachlichem Wissen (v.a. Psychoanalyse, Psychiatrie, Reproduktionsmedizin, Ökologie), emotionswissenschaftliche Zugänge, Ecocriticism. Veröffentlichungen u.a. zu Ingeborg Bachmann, Angst und Geschlechterdifferenzen, zur Literarischen Moderne sowie zu ökokritischen Ansätzen in der Gegenwartsliteratur.

Matteo Iacovella wurde 2022 an der Universität Roma La Sapienza mit einer Dissertation zum Verhältnis von Ethik und Schreiben bei Ilse Aichinger promoviert. An derselben Universität war er von 2023 bis 2025 Postdoktorand für deutsche Literatur und ist dort derzeit als „ricercatore“ tätig. Seine Forschung umfasst zahlreiche Aufenthalte im Deutschen Literaturarchiv Marbach, wo er 2025 Stipendiat der S. Fischer Stiftung war. Seine Forschungsschwerpunkte umfassen Ilse Aichinger, die deutschsprachige Literatur nach 1945, Gegenwartsliteratur, ökologische Dichtung, Literatur und Topographie sowie transkulturelle Literatur.

Joana van de Löcht ist Juniorprofessorin für Neuere deutsche Literatur an der Universität Münster. Seit 2024 leitet sie die DFG-geförderte Emmy-Noether-Nachwuchsgruppe „Die Spuren der ‚Kleinen Eiszeit‘ in der Literatur der frühen Neuzeit (1570–1780)“. Sie wurde 2018 mit einer Arbeit zu Ernst Jüngers Tagebüchern des Zweiten Weltkriegs promoviert. Zu ihren aktuellen Forschungsschwerpunkten gehören unter anderem das Verhältnis von Klima bzw. Wetter und Literatur, die Literary Soil Studies sowie die Editionswissenschaft. Im Herbst 2025 erscheint das gemeinsam mit Niels Penke verfasste Buch *EcoFolk. Elementargeist und ökologische Ordnung in der deutschsprachigen Literatur*.

Ralph Müller lehrt Neuere deutschsprachige Literatur und ihre Didaktik an der Universität Freiburg (Schweiz). Zu seinen Arbeitsschwerpunkten zählen Gattungstheorie, insbesondere in Lyrik und Erzählen, Rhetorik, Komik sowie deutschsprachige Literatur des 20. Jahrhunderts und Gegenwartsliteratur mit einem Schwerpunkt auf Schweizer Literatur.

Henrieke Stahl lehrt russische Literatur an der Universität Trier. Zu ihren Arbeitsschwerpunkten zählen der russische Symbolismus (Andrej Belyj), russische Philosophie (Wladimir Solowjow), neuere Lyrik und Lyriktheorie.

Urte Stobbe, PD Dr., Akademische Oberrätin an der Universität zu Köln, forscht und lehrt zu Themen im Bereich des Ecocriticism und der Plant Studies. Zentrale Publikationen: *Ecocriticism. Eine Einführung* (2015); *Literaturen und Kulturen des Vegetabilen. Plant Studies. Kulturwissenschaftliche*

Pflanzenforschung (2022). Sie ist Mitglied bei den Trinationalen Forschungskonferenzen „Faszination und Trauer. Kulturvergleichende Blicke auf Ästhetiken von Biodiversität, Artensterben und künstlerischer Restitution“, Villa Vigoni (2024–2026).

Amelia Valtolina ist Professorin für Neuere deutsche Literatur an der Università degli Studi di Bergamo. Forschungsschwerpunkte: Kritik der poetischen Instanzen der Naturlyrik, moderne und zeitgenössische deutschsprachige Lyrik, Verhältnis von Philosophie und Dichtung, Ästhetik und Literatur, Bild und Wort. Zuletzt erschienen auf Deutsch u.a.: *In absentia. Zur Poetik der Latenz in Rainer Maria Rilkes Dichtkunst* (2021); *Bäume lesen. Europäische ökologische Lyrik seit den 1970er Jahren* (2021, hrsg. mit Michael Braun); *Natur in Transition: Europäische Lyrik nach 1945*, Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik Jg. 4, 2021 (hrsg. mit Michael Braun, Henrike Stahl).

Ute Weidenhiller ist „professoressa associata“ für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Università Roma Tre. Ihre Forschungsschwerpunkte sind sowohl die künstlerische Produktion des frühen 19. Jahrhunderts als auch die deutschsprachige Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts. Neuere Veröffentlichungen: *Spielarten des Glücks in der österreichischen Literatur* (Hrsg., 2019); *E.T.A. Hoffmann, La Signorina de Scudéry*, (Das Fräulein von Scuderi, Übersetzung und Nachwort, 2023); Aufsätze vor allem zu den Werken von Eduard Mörike, Herta Müller und Brigitte Kronauer.