

©Copyright 2014  
Sabine Noellgen

Veränderte Umwelt:  
Neue Leseweisen im Anthropozän

Sabine Noellgen

A dissertation submitted in partial fulfillment of the  
requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

University of Washington

2014

Reading Committee:  
Sabine Wilke, Chair  
Eric Ames  
Brigitte Prutti

Program Authorized to Offer Degree:  
Germanics

University of Washington

Abstract

Veränderte Umwelt: Neue Leseweisen im Anthropozän

Sabine Noellgen

Chair of the Supervisory Committee:  
Professor Sabine Wilke  
Department of Germanics

My dissertation, titled “Veränderte Umwelt: Neue Leseweisen im Anthropozän” (“Altered Environments: New Readings in the Anthropocene”), explores the role imagination plays in coming to terms with the Anthropocene, the new geophysical era that we are now living in. In this new era, as a number of scholars in both natural sciences and history argue, environmental changes have become so encompassing that human forces have to be acknowledged as the most important power in nature.

In five chapters, each concerning one key aspect of the environmental debate, I provide exemplary close readings that explore the aesthetic and rhetorical strategies employed when texts and films negotiate the relationship between the human species and its environment. As my readings show, the chosen films and texts ask us to reconsider our relationship with non-human nature and to reposition ourselves as human beings in an increasingly environmentally degraded world. My approach is interdisciplinary, encompassing multiple perspectives that bear on the chosen material, from disciplines including sociology, psychology, biology, environmental history, and deep ecology. The material I have chosen ranges from well-known to some lesser-known texts, allowing me to demonstrate a number of points. First, I maintain that there is no such thing as a preexisting “green” canon; an environmental perspective can be applied to any text or film. Second, an environmental focus brings texts and films to our attention, the relevance of which has so far been overlooked. Though their works might not be commonly perceived as environmental literature and film, the authors and filmmakers I discuss negotiate human dominance on the planet and its consequences on a number of levels. Existing definitions of environmental literature and environmental film, therefore, need to be revisited. Finally, working across genres enables me to advance a more detailed analysis of the paradigm shift represented by this new era of human dominance—the Anthropocene.

In Chapter One, entitled “Nahrung” (“Food”), I turn to two more recent Austrian food documentaries: *Unser täglich Brot* (2005) by Nikolaus Geyrhalter and *We Feed the World–Essen Global* (2005) by Erwin Wagenhofer. While *We Feed the World* shows how utilitarian ways of thinking about animals and plants are inscribed into the language of the actors in the contemporary agroindustry, *Unser täglich Brot* exhibits a striking absence of such language, evident with the lack of both a voice-over and interview segments—rhetorical tools that the majority of contemporary food documentaries heavily rely on when it comes to promoting a critical perspective on the agroindustry. I read this absence as a state of speechlessness in the face of an encompassing violence against non-human living things, committed through the “monological system” (Val Plumwood) of factory farming and monoculture. Geyrhalter effectively calls this system into question by avoiding the linguistic mode of representation altogether.

Chapter Two, entitled “Müll” (“Waste”), considers two centerpieces in the literary oeuvre of Wolfgang Hilbig, a non-canonized author who is typically dealt with as a “GDR-writer.” In *Die Weiber* (1987) and *Die Kunde von den Bäumen* (1994), the garbage dump assumes multiple functions: as a literary motif, as a topographical element, and as a metaphor. While *Die Weiber* and *Die Kunde von den Bäumen* are imaginatively situated in a society that finds itself unable to rid itself of what it regards as superfluous or undesirable, Hilbig’s literary configurations of trash, I maintain, also point to the very real environmental practices in the former German Democratic Republic—practices that led to an excessive degradation of nature and the landscape. While the objective of societal mechanisms of abjection is to ensure the continued *status quo* of sociopolitical affairs, in Hilbig’s prose on trash these mechanisms appear to be dysfunctional; even when being presumably disposed of, waste in *Die Weiber* und *Die Kunde von den Bäumen* continues to impact not only the individual and society, but also the writing process and its product, the text itself.

The most prominent indicator for the new chapter in the Earth’s geophysical history is the concentration of carbon dioxide in the global atmosphere, accelerated by the use of fossil fuels industrialization has set in motion. In Chapter Three, entitled “Verschmutzung” (“Pollution”), I read yet another short prose text by Wolfgang Hilbig, *Alte Abdeckerei* (1991), as a negotiation of the interdependencies of the use of fossil fuels and artistic expression. In Hilbig’s tale, an excess of pollution and poisoning has overwhelmed both the first-person narrator’s senses and the literary style. As I show, the text exhibits a plentitude of Gothic elements that constitute what Lawrence Buell has termed a “toxic discourse.” This discourse plays out aesthetically that the protagonist no longer stands on the brink of environmental catastrophe: He is in the midst of it. The final *tabula rasa* not only points to a scenario in which coal as a combustible is no longer in use. Just as Alan Weisman’s *The world without us*—a convincing thought experiment about the footprint that would remain if humankind would suddenly disappear from the planet—*Alte*

*Abdeckerei* puts forward the vision that only the absence of humankind is an exit out of a state of pollution out of control.

In Chapter Four, entitled “Tiere” (“Animals”), I read Werner Herzog’s documentary film *Grizzly Man* (2005) as a negotiation of what Edward O. Wilson has termed biophilia, the acknowledgment of intuitively felt, profound connections between humans, land, and animals. As I argue in this chapter, *Grizzly Man* is marked by an anthropocentric or human-centered appropriation of animals through two filmmakers: Timothy Treadwell, whose video material Herzog recycled, and Herzog himself, who not only selects from Treadwell’s material but overwrites with his dominant voice-over (spoken by himself) and a number of other significant interventions. Herzog thus uses *Grizzly Man* to carry on a performative insistence that runs through his entire filmic oeuvre—an insistence on a sphere of nature opposing humankind in an indifferent, if not hostile way. Ultimately, I argue, a notion of the severity of loss with regard to the disappearance of wild animals from our sphere of life persists against Herzog’s filmic strategies to maintain the interpretational sovereignty not only over Treadwell’s material, but also over his narrative of what animals are “meant to mean.”

In Chapter Five, entitled “Alarmbereitschaft” (“Alert”), I argue that acknowledging the Anthropocene not only means to carefully detect the subtleties of the many signs of warnings around us, but also to read literary texts with the multiple implications of tempi, tenses, and verb forms in mind. While Julia Schoch’s *Wo Venedig einst gestanden haben wird* (2011) draws on many well-explored Venice topoi and clichés, a close reading reveals that what on first sight looks like a travel essay is a complex negotiation of climate change apathy. In Schoch’s text, the first person narrator has a conspicuous preference of the tense and grammatical mode of Future Perfect—*Vollendete Zukunft* in German—a tense that has the potential to express temporal and causal environmental interdependencies with an enhanced poignancy. By grammatically indicating the completion of the act, the tempus of *Vollendete Zukunft* draws our attention to the fact that in the Anthropocene—the era in which, as a consequence of humankind’s past and present actions, nature as we know it is a concept that already belongs to the past—we will be facing a *fait accompli*: Humankind can no longer escape the effects of past and present actions. While *Wo Venedig einst gestanden haben wird* exposes the lethargy, conformity, and indifference of Venice’s residents just as its visitors Kathrin Röggla’s *die alarmbereiten*, or, more specifically, the episode “die ansprechbare,” presents the opposite: a state of being alarmed that is so persistent that it results in the first person narrator’s disassociation from others. In a larger context—the context of the Anthropocene—*Wo Venedig einst gestanden haben wird* just as *die alarmbereiten* question our dismissal of those who warn us too persistently, and our own roles in the social organization of the denial of anthropogenic environmental changes.

## INHALTSVERZEICHNIS

Acknowledgements	vii
Einleitung	1
Erstes Kapitel: Nahrung	25
Zweites Kapitel: Müll	69
Drittes Kapitel: Verschmutzung	107
Viertes Kapitel: Tiere	150
.	
Fünftes Kapitel: Alarmbereitschaft	199
Abschließende Bemerkungen	232
Bibliografie und Filmografie	236

## ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to express my sincere gratitude to my committee members Sabine Wilke, Brigitte Prutti, and Eric Ames for their support, encouragement, and advice throughout the years. Sabine Wilke warrants special mention for the significant role she played as my main advisor and the scholar who first introduced me to the academic field of ecocriticism – a discovery that has proven to be life changing. I am also particularly indebted to Eric Ames, who has provided consistent and productive feedback over many years, inside and outside the colloquium. Furthermore, I want to thank my friends and colleagues in the writing colloquium, who were significant in helping to complete this project with their suggestions and comments. My sincere gratitude goes out to Lena Heilmann, who helped to edit the included dissertation abstract and, often last minute, with conference presentations that fed into this dissertation. A special acknowledgment also goes to my sister Ruth Noellgen, who provided precious feedback for two chapters from a natural scientist's point of view, and to all those friends and family members who never tired of encouraging me over the course of many years. Finally, I would like to thank all wild plants and animals on Whidbey Island, where I currently live, who, unknowingly, have inspired this project just as much as my human friends and mentors have.

## EINLEITUNG

Fast jede Alltagshandlung ist heute problematisch geworden. Ob und wie lange wir das Licht einschalten, was wir auf unserem Teller haben, mit welchen Verkehrsmitteln wir reisen und zur Arbeit fahren: Immer deutlicher stehen uns die Konsequenzen selbst alltäglicher Handlungen für die Umwelt vor Augen. In Hinblick auf die umfassende Vernutzung<sup>1</sup> des Planeten, die heute global zu beobachten ist, haben selbst Alltagshandlungen weitreichende Implikationen – insbesondere, seit die Spezies Mensch auf dem Planeten so zahlreich geworden ist. Der Naturwissenschaftler David Suzuki und die Umweltjournalistin Holly Dressel sprechen daher von der Spezies Mensch als *superspecies*: „In the nearly four billion years that life has existed on Earth,“ so Suzuki und Dressel“, „no species has possessed this capability for changing the biophysical makeup of the planet and thus affecting every other species on Earth“ (3). Auch „gefährlich“, „dominant“ und „zahlreich“ stellen im zeitgenössischen Umweltdiskurs wesentliche Merkmale der Spezies Mensch dar. So spricht der Ökologe William W. Rees, auf welchen der Terminus *ecological footprint* zurückgeht, vom Menschen als einer „gefährlichen Spezies“ (*rogue species*),<sup>2</sup> der Umweltjournalist Christian Schwägerl von der „Weltherrschaft“ der „dominanten Spezies“ Mensch (13) und der Historiker Lynn White von einer „numerous species“ (5), womit White auf das Bevölkerungswachstum als entscheidenden Faktor bei der Zerstörung der lebenserhaltenden Systeme des Planeten Erde hinweist. Menschliche Aktivitäten, so das Forscherteam der Klimawissenschaftler Paul J. Crutzen und Will Steffen und der Umwelthistoriker John

---

<sup>1</sup> Mit dem Terminus „Vernutzung“ bezeichnen Leggewie und Welzer die gegenwärtige Nutzung der natürlichen Ressourcen, welche zu irreversiblen Bestandsverlusten führt. Siehe dazu *Das Ende der Welt wie wir sie kannten* 50.

<sup>2</sup> Siehe dazu Rees, „Degradation and the Arrow of Time“ (2009).

McNeil, sind heute so tiefgreifend und umfassend, dass sie den Kräften in der Natur gleichkommen und die Erde in eine *terra incognita* verwandeln: Eine Natur, wie wir sie bisher kannten, gibt es nicht mehr (Crutzen et al 614).

Zwar ist die Einsicht, dass die Ressourcen des Planeten begrenzt und die langfristigen Überlebenschancen *aller* Spezies einschließlich der Spezies Mensch stark eingeschränkt sind – solange sich diese auf eine Begrenzung nicht einstellt – keinesfalls neu. Bereits 1874 schrieb der amerikanische Staatsmann und Philologe George P. Marsh in *The Earth as Modified by Human Action*, ihn Sorge die Unbesonnenheit „in all operations which, on a large scale, interfere with the spontaneous arrangements of the organic or the inorganic world“ sei, und ermahnte zur Erhaltung der natürlichen Welt (iiv).<sup>3</sup> Im Laufe der Jahrhunderte verändert haben sich lediglich die Dimensionen menschlicher Einflussnahme auf die lebenserhaltenden Prozesse des Planeten Erde, welche – so wurde im zwanzigsten Jahrhundert zunehmend deutlich – Grenzen haben sollte: Der Bericht *The Limits to Growth* des Club of Rome (in deutscher Übersetzung 1972 als *Die Grenzen des Wachstums* erschienen) wies in aller Eindringlichkeit darauf hin. Zu Beginn des neuen Jahrtausends nahmen Wissenschaftler\_innen<sup>4</sup> in den *Earth System Sciences* – insbesondere Johann Rockström und Will Steffen – die vom Club of Rome begonnene Diskussion wieder auf und

---

<sup>3</sup> Bereits 1798 stellte der britische Ökonom Thomas Robert Malthus in *Essay on the Principle of Population* (1798) die Überbevölkerung als Problem einer sich entwickelnden Ökonomie und Gesellschaft heraus. Und kurz vor dem Ende des neunzehnten Jahrhunderts diskutierte der schwedische Wissenschaftler Svante Arrhenius die Erwärmung der Erdatmosphäre durch die Nutzung fossiler Brennstoffe in seiner Abhandlung *On the Influence of Carbonic Acid in the Air upon the Temperature of the Ground* (1896).

<sup>4</sup> Auch in der geschriebenen Sprache ist es wichtig, nicht-männliche Positionen sichtbar zu machen. Deshalb verwende ich in diesem Text den Unterstrich, der im Unterschied zum Binnen-I deutlicher macht, dass es mehr als zwei Geschlechter und Geschlechtsrollen gibt. Frauen, inter- und transsexuelle Menschen und Menschen, die sich keinem Geschlecht eindeutig zuordnen wollen, sind eben nicht im üblichen Sprachgebrauch „einfach mitgemeint“. Die Verwendung des Unterstrichs möchte die Reproduktion von Zweigeschlechtlichkeit auf schriftlicher Ebene umgehen.

legten 2009 ein Rahmenwerk für planetarische Grenzen (*planetary boundaries*) vor, in welchem Grenzen für neun Erdsystemprozesse festgelegt wurden, die – insofern sie nicht überschritten werden – eine Art Sicherheitsbereich für den Planeten darstellen.<sup>5</sup> Doch entgegen aller Mahnrufe haben anthropogene Umweltveränderungen im einundzwanzigsten Jahrhundert eine neue Dimension erreicht: Eine Reihe der im Rahmenwerk festgesetzten Grenzen (in Bezug auf Klimawandel und Biodiversitätsverlust) sind bereits überschritten, für andere (wie z.B. biogeochemische Kreisläufe) besteht die unmittelbare Gefahr der Überschreitung.

Ein neues Konzept drückt diesen Paradigmenwechsel am deutlichsten aus: das Anthropozän – oder, so eine Begriffsprägung des Umweltjournalisten Christian Schwägerls, die „Menschenzeit“.<sup>6</sup> Blieb die Umwelt während des Holozäns, also während der letzten 10 000 Jahre, trotz zahlreicher Zeitspannen mit bedeutenden Umweltveränderungen erstaunlich stabil, so scheint diese Stabilität heute gefährdet. Aufgrund des nachweisbaren und in vielen Teilen der Welt spürbaren, globalen Klimawandels scheint das Holozän nun beendet: „The Holocene is the period we are supposed to be in“, so der Historiker Dipesh Chakrabarty, „but the possibility of anthropogenic climate change has raised the question of its termination“ (2009). Crutzen spricht daher vom Anthropozän als einer neuen Epoche oder einem neuen Erdzeitalter, in welchem die Menschheit eine wesentliche und gleichzeitig eine nicht mehr

---

<sup>5</sup> Siehe dazu Johan Rockström, „A safe operating space for humanity“ (2009). Vertreter der *Earth System Sciences* verstehen den Planeten Erde als System und berücksichtigen dabei die Interaktion von Atmosphäre, Hydrosphäre, Geosphäre, Biosphäre und Heliosphäre. Definiert werden Grenzen für die Bereiche Klimawandel, Versäuerung der Ozeane, die Verdünnung der Ozonschicht, den Nitrogen- und Phosphatzyklus, den globalen Süßwasserverbrauch, Veränderungen in der Bodennutzung, Verlust der Biodiversität und die Anreicherung der Atmosphäre mit Aerosol sowie chemische Verschmutzung (siehe Rockström 472). Für einige der Bereiche sind die festgesetzten Grenzen bereits überschritten, für einige andere besteht die unmittelbare Gefahr der Überschreitung.

<sup>6</sup> Siehe dazu *Menschenzeit: Zerstören oder gestalten? Die entscheidende Epoche unseres Planeten* (2010).

kalkulierbare Rolle in Hinblick auf Ökologie und Geologie des Planeten spielt. Gegenwärtig diskutiert wird zwar noch wann der Beginn des Anthropozäns anzusetzen ist, worauf ich noch eingehender zu sprechen kommen werde. So gut wie fest steht jedoch, dass wir die umweltstabile Epoche des Holozäns verlassen haben: Wir begeben uns in eine Zukunft, die von multiplen Destabilisierungen – ökologischer und gesellschaftlicher Art – gekennzeichnet ist.

Wie die Kollaboration der Wissenschaftler Crutzen, Steffen und McNeil zeigt, bedarf es eines Austauschs von Wissenschaftlern über die Grenzen der Fachgebiete hinweg, um im Anthropozän anzukommen und sich der Komplexität der gegenwärtigen Situation und ihrer Auswirkungen auf die Zukunft zu stellen. Auch geisteswissenschaftliche und kulturwissenschaftliche Studien von Umwelt, die *environmental humanities*, haben hier einen entscheidenden Beitrag zu leisten.<sup>7</sup> Denn die „Wucht des Anthropozäns“, so der Umweltjournalist Christian Schwägerl, ist „nicht vordringlich geologisch. Sie ist vor allem ein kulturelles [...] Phänomen“ (Schwägerl 25). Damit fällt die Frage nach dem Anthropozän nicht mehr länger nur in den Zuständigkeitsbereich der Geologie, Ökologie und der Naturwissenschaften: „Now widely used by scientists, if still to be officially endorsed, the term is also now rapidly becoming adopted in the humanities in a sense beyond the strictly geological“, stellt Timothy Clark fest („Deconstruction“ v). Dass sowohl Geisteswissenschaftler\_innen als auch Künstler\_innen zunehmend in die Diskussion einbezogen werden zeigt z. B. ein zweijähriges Projekt am Haus der Kulturen der Welt in Berlin, *The Anthropocene Project*, im Rahmen dessen sich sowohl Natur- und Geisteswissenschaftler\_innen als auch Künstler\_innen die Podien teilen, um „kulturelle

---

<sup>7</sup> Siehe dazu Wilke, „Editorial“ 123.

Grundlagenforschung mit den Mitteln der Kunst und der Wissenschaft“ zu betreiben.<sup>8</sup> Auch als Beginn einer neuen Gesamtsicht auf die Rolle der Spezies Mensch auf dem Planeten Erde, bei dem die bisher häufig getrennt erscheinenden Diskussionsbereiche der Natur- und Kulturwissenschaften zugunsten einer integrierten Sichtweise zusammenfinden, lässt sich diese Entwicklung interpretieren.

An dieser Stelle möchte ich einhaken und fragen, welchen Beitrag die Germanistik zur näheren Bestimmung des Anthropozäns und damit auch zur Umweltfrage leisten kann. Mithilfe einer eng an der Vorlage bleibenden Detailanalyse (*close reading*) entwickle ich eine Reihe – wie der Titel der vorliegenden Arbeit bereits ankündigt – neuer, exemplarischer umweltorientierter oder „grüner“ Leseweisen, wobei „umweltorientiert“ und „grün“ austauschbare Begriffe sind, die ich wechselweise benutze.<sup>9</sup> Zentrale Frage ist dabei, auf welche Weise die zunehmende Intensität der Wechselwirkungen zwischen Mensch und Umwelt im Anthropozän literarisch und filmisch verhandelt wird und wie die narrativen, ästhetischen und rhetorischen Strategien im Hinblick auf das ausgewählte Text- und Filmmaterial genauer beschrieben werden können. Dabei gehe ich von der Vorannahme aus, dass Künstler\_innen – hier folge ich Colin Riordan – eine entscheidende, gestaltende Rolle bei der Ausarbeitung, Verbreitung und Kritik „grüner“ Ideen – oder auch „any ideas,

---

<sup>8</sup> Siehe [https://www.hkw.de/de/programm/projekte/2014/anthropozaen/anthropozaen\\_2013\\_2014.php](https://www.hkw.de/de/programm/projekte/2014/anthropozaen/anthropozaen_2013_2014.php).

<sup>9</sup> In Bezug auf „grün“ bediene ich mich, wie auch die 1980 gegründete Partei *Die Grünen* (im Zuge der Wiedervereinigung umbenannt zu *Bündnis 90/ Die Grünen*) und die britischen *green studies*, des Symbolwertes der Farbe Grün: Als in der Natur häufig vorkommende Farbe wird mit Grün häufig Leben und Wachstum assoziiert und verfügt ein Assoziationspotential, aufgrund dessen Grün zur Symbolfarbe des Umweltschutzes avancierte. Gleichzeitig ist die Farbe Grün in der traditionellen abendländischen Kultur auch als „giftig“ zusätzlich besetzt; die Bezeichnung „giftgrün“ wurde von den Brüdern Grimm in deren Wörterbuch bereits für das Jahr 1588 nachgewiesen (Ajuri 141). Folglich kann auch ein toxischer Diskurs ein grüner bzw. umweltorientierter sein (siehe mein drittes Kapitel, „Verschmutzung“).

philosophies or ideologies which are concerned with ecology or the environment“ – zukommt (Riordan, „Preface“ xiv) und künstlerische Medien eine Schlüsselstellung bei der Auseinandersetzung mit dem Mensch-Umwelt-Wechselverhältnis einnehmen – sind doch sowohl unser Realitätssinn als auch unser Verständnis „of who we are and of our relationships with our surroundings, generally [...] constructed around stories, not around quantitative data“, wie Karen Thornber herausstellt (5).

Die Themen der jeweiligen Kapitel stellen Einzelaspekte oder Facetten der „Menschenzeit“ dar – dem Zeitalter, in dem die Folgen menschlicher Dominanz in Hinblick auf das nichtmenschliche Lebendige zunehmend deutlich werden. Folgendes Material beziehe ich ein: Das erste Kapitel mit dem Titel „Nahrung“ widmet sich zwei neueren österreichischen Dokumentarfilmen, die beide 2005 ins Kino kamen – *Unser täglich Brot* von Nikolaus Geyrhalter (2005) und *We Feed the World – Essen Global* von Erwin Wagenhofer (2005). Das zweite Kapitel mit dem Titel „Müll“ vereint zwei der bedeutendsten, zwischen 1987 und 1994 erschienenen Erzählungen des in der DDR geborenen Autoren Wolfgang Hilbig, *Die Weiber* und *Die Kunde von den Bäumen*. Im dritten Kapitel nehme ich einen weiteren Prosatext Wolfgang Hilbigs, *Alte Abdeckerei*, hinzu. Im vierten Kapitel mit dem Titel „Tiere“ betrachte ich Werner Herzogs Dokumentarfilm *Grizzly Man* (2005). Ergeben sich die Themen der ersten vier Kapitel – „Nahrung“, „Müll“, „Verschmutzung“ und „Tiere“ – aus zentralen, „heißen“ Themen der Umweltdebatte, welche gleichzeitig zentrale Tropen des Natur- und Umweltdiskurses darstellen, so betrachte ich abschließend die Frage der „Alarmbereitschaft“, so der Titel des fünften Kapitels, angesichts der zunehmenden Präsenz von Katastrophennachrichten und -meldungen. Dabei widme ich mich sowohl dem 2011 erschienenen Reiseessay *Wo Venedig*

*einst gestanden haben wird* als auch der Episode „die ansprechbare“ aus Kathrin Rögglas 2010 erschienenem Prosatext *die alarmbereiten*. Alle ausgewählten Prosatexte und Dokumentarfilme lese ich als Infragestellungen menschlicher Einflussnahme und Dominanz in Bezug auf das nichtmenschliche Lebendige. Als solche fordern sie uns zu einer Hinterfragung der Art und Weise auf, auf welche wir uns zu der uns umgebenden Natur und Umwelt in Bezug setzen. Auf diese Weise soll meine Analyse dazu beitragen, den kulturellen Paradigmenwechsel der „Menschenzeit“ (Christian Schwägerl) genauer zu beschreiben und auszuleuchten.

Mein Ansatz bei der Analyse literarischer und filmischer Verhandlungen des Anthropozäns ist interdisziplinär und bezieht Perspektiven aus unterschiedlichen Disziplinen wie Soziologie, Psychologie, Biologie und Tiefenökologie in die Textanalyse mit ein. Gemeinsam haben alle Kapitel darüber hinaus, dass Bezüge zur Natur- und Umweltgeschichte gesetzt werden. Ich beginne mit einem entscheidenden Einzelaspekt der gegenwärtig stattfindenden rapiden Vernutzung der lebenserhaltenden Systeme des Planeten Erde: dem Fragenkomplex Nahrungsmittelkonsum, -produktion und -verteilung. Im ersten Kapitel diskutiere ich die filmische Verhandlung der Bedingungen und Folgen der gegenwärtigen Agroindustrie und damit auch der Gewaltbereitschaft der Spezies Mensch in Bezug auf das nichtmenschliche Lebendige in Nikolaus Geyrhalters Dokumentarfilm *Unser täglich Brot* – der Film, auf dem das Hauptaugenmerk in diesem Kapitel liegt. Dabei beziehe umweltgeschichtliche Aspekte wie die mit Ende des Ersten Weltkriegs einsetzende Verflechtung von Kriegsproduktion und „Schädlings“bekämpfung, die seit dem Zweiten Weltkrieg stattfindende großflächige und umfassende Veränderung der Landschaft durch Monokultur und die Umwandlung des landwirtschaftlichen Nutztieres in ein reines „Fleisch-

Tier“ seit den fünfziger Jahren mit ein. *Unser täglich Brot*, so meine These, begegnet der zunehmenden Intensivierung der Gewalt gegen Pflanzen und Tiere mit einer Filmästhetik, die auch als Ästhetik des Verzichts und der Sprachlosigkeit bezeichnet werden kann. Gerade im Kontrast zu *We Feed the World* – ein Film, der sich rhetorisch genau gegenteilig verhält – lassen sich diese ästhetisch-rhetorischen Implikationen dieses Sprachverlusts oder auch Sprachverzichts herausstellen.

Das zweite Kapitel mit dem Titel „Müll“ vereint zwei der bedeutendsten, zwischen 1987 und 1994 erschienenen Erzählungen des in der DDR geborenen Autors Wolfgang Hilbig, *Die Weiber* und *Die Kunde von den Bäumen*. Bei der Frage, wie Müll in diesen Textbeispielen literarisch problematisiert und ästhetisiert wird, beziehe ich sowohl Hartmut Böhmes kulturwissenschaftliche Betrachtungen zu *Fetischismus und Kultur* in der Moderne als auch die Frage nach Hilbigs Bezugnahme auf die Romantik und das romantische Konzept der Natursprache mit ein. Verhandelt wird dabei – wie bereits in *Unser täglich Brot* – welche Erzählweise und welche Art der Sprache angesichts umfassender anthropogener Umweltveränderungen noch möglich ist. Wie bereits im ersten Kapitel stellt auch im Kapitel „Müll“ die Umweltgeschichte einen wesentlichen Referenzpunkt dar, welcher meine Textanalyse informiert. Wie zu zeigen sein wird, verweisen die literarischen Müllkonfiguration in beiden Textbeispielen auf die ganz realen umweltpolitischen Praxen in der ehemaligen DDR, die nicht nur zu einer massiven Verschmutzung und Vergiftung der Umwelt, sondern auch zu einem erheblichen Landschaftsverlust durch Vermüllung geführt haben. Auch auf den Schreibprozess und das Textprodukt wirkt die zunehmende Präsenz von Müll in der Lebenswelt der Protagonisten zurück. Folglich muss auch der Terminus „Entsorgung“ in diesem Zusammenhang kritisch hinterfragt werden.

In *Menschenzeit* beschreibt Christoph Schwägerl das menschlich dominierte Zeitalter als „toxisches Anthropozän“ (299) und damit Zeitalter, in dem Verschmutzung und Vergiftung stark zugenommen haben. Im dritten Kapitel lese ich einen weiteren Prosatext Wolfgang Hilbigs, *Alte Abdeckerei*, als literarische Verhandlung unseres Zeitalters der „toxischen Störungen“ (Schwägerl 293) und als poetische Realisierung eines durch Verschmutzung und Vergiftung generierten Ausnahmezustandes. Wie zu zeigen sein wird, schließt sich Hilbigs Erzählung an tradierte Genre wie der Schauerliteratur und Apokalypse oder vielmehr noch der Ökoapokalypse – nach Lawrence Buell dem bedeutendsten Metaphernkomplex (*master metaphor*) im zeitgenössischen Umweltdiskurs – an: Der Horror der Umweltverschmutzung wird dabei stilkonstituierend.<sup>10</sup> Auch die bisher wenig beachtete, fast das gesamte Werk Hilbigs durchziehende Holocaust-Reflexion spielt in *Die Weiber* und *Die Kunde von den Bäumen* eine wichtige Rolle: Sie erlaubt es dem Autoren, die literarische Verhandlung der Umweltphänomene Verschmutzung und Vergiftung in einen gesamtulturellen Zusammenhang zu stellen und Teil einer umfassenderen Zivilisationskritik werden zu lassen. Damit greift Hilbig, wie ich meine, einer Diskussion vor, wie sie in der aktuellen Diskussion um das Anthropozän ebenfalls geführt wird: der Parallelisierung von Genozid und Ökozid.<sup>11</sup>

Im Anthropozän – dem Zeitalter, in dem menschliche Dominanz ökologisch und geologisch greifbar wird – lebt die große Mehrheit der Menschen nicht mehr in Biomen, also

---

<sup>10</sup> Zur Begriffsbestimmung „Schauerliteratur“ und „Apokalypse“ siehe das dritte Kapitel der vorliegenden Arbeit. Buell spricht von „the single most powerful master metaphor that the contemporary environmental imagination has at its disposal“ (*Imagination* 285). Auch Sorg und Würffel sind der Meinung, dass wir aufgrund zunehmender Umweltkatastrophen „mehr und mehr mit einer Situation konfrontiert“ sind, „in der die Apokalypse in ihrer ursprünglichen Bedeutung an Resonanz, ja an Weltgewinnung gewinnt“ (12).

<sup>11</sup> Siehe dazu Rigby, „Writing in the Anthropocene: Idle Chatter or Ecoprophetic Witness?“ (2009).

natürlichen Lebensräumen, sondern in „anthropogenen Biomen“,<sup>12</sup> in menschengemachten Kulturlandschaften oder „Anthromen“.<sup>13</sup> Angesichts dieser Verdrängung des nichtmenschlichen Lebendigen aus unserer unmittelbar erfahrbaren Lebenswelt werden anthropozentrische Sichtweisen, also Sichtweisen, die den Menschen in den Mittelpunkt stellen, zur wesentlichen Kategorie ökologischer Kritik,<sup>14</sup> während gleichzeitig Perspektiven, die den Fokus auf das nichtmenschliche Lebendige rücken, eine neue Wertschätzung erhalten. Im vierten Kapitel mit dem Titel „Tiere“ lese ich Werner Herzogs Dokumentarfilm *Grizzly Man* (2005) als ein filmisches Beispiel einer anthropozentrischen Inanspruchnahme von Tieren für die filmischen Zwecke gleich zweier Filmemacher, Werner Herzog und Timothy Treadwell, welche das „Eigentliche“ des Tieres gänzlich zu überdeckt sein scheint. Auch die Kategorie „Männlichkeit“ muss bei dieser Analyse mit einbezogen werden, übt doch Herzog durch seine Inanspruchnahme nicht nur über die Filmtiere, sondern auch über Treadwells Videomaterial eine – männlich kodierte – Kontrolle aus. Wie ich am Beispiel *Grizzly Man* zeige, gewinnen im Zeitalter der Anthrome Konzepte der „Wildheit“ und „Wildnis“ zunehmend an Bedeutung – verspüren wir doch eine Affinität zum

---

<sup>12</sup> Siehe dazu Ellis und Ramankutty, „Putting People in the Map“ (2008).

<sup>13</sup> Siehe dazu [http://www.deutsches-museum.de/fileadmin/Content/010\\_DM/020Ausstellungen/120\\_Sonderausstellungen/2014/020\\_Anthropozoen/Anthropozoen\\_pdf\\_12\\_12.pdf](http://www.deutsches-museum.de/fileadmin/Content/010_DM/020Ausstellungen/120_Sonderausstellungen/2014/020_Anthropozoen/Anthropozoen_pdf_12_12.pdf).

<sup>14</sup> Siehe dazu auch Love, „Revaluing Nature Toward an Ecological Criticism“ (1993) und Soper, „Nature/,nature“ (1996). Auch in der Umweltgeschichte dient das Konzept des Anthropozentrischen als Analysekategorie: So unterscheidet Dominick H. Raymond in seinem umwelthistorischen Grundlagenwerk zum Umweltschutz in Deutschland zwischen anthropozentrischen und nichtanthropozentrischen Argumenten für Umweltschutz. Als anthropozentrische Gründe können, so Raymond, Ökonomie, öffentliche Gesundheit und die Sorge um nachfolgende Generationen gelten, als nichtanthropozentrische Gründe werden neben Ökologie und Religion auch Empathie für nichtmenschliches Lebendiges genannt. Für Tiefenökologen stellen der Kampf gegen Verschmutzung und Ausbeutung der Ressourcen lediglich (anthropozentrische) Ziele der *shallow ecology* Bewegung dar, welche nur die Gesundheit und den Wohlstand der Bevölkerung der Industrieländer und nicht ein umfassendes Wohlbefinden des gesamten Planeten und seiner – menschlichen und nichtmenschlichen – Bewohner zum Ziel hat.

nichtmenschlichen Lebendigen, das uns als Spezies Mensch inhärent bestimmt. Sowohl Psychoanalytiker (Erich Fromm) und Psychologen (Peter Kahn) als auch Verhaltensbiologen (Edward O. Wilson) und Kulturwissenschaftler (Hubert Zapf) sprechen in diesem Zusammenhang von „Biophilie“ – ein Konzept, welches ich sowohl in Hinblick auf Wolfgang Hilbigs Erzählung *Die Kunde von den Bäumen* als auch bei meiner Analyse von *Grizzly Man* aufgreife zu einer entscheidenden Kategorie meiner Analyse mache. Dabei löse ich mich dabei aus meinen fachlichen Grenzen und begeben mich in den Grenzbereich von Biologie und Psychologie.

Im fünften Kapitel widme ich mich sowohl dem 2011 erschienenen Reiseessay „Wo Venedig einst gestanden haben wird“ als auch der Episode „die ansprechbare“ aus Kathrin Rögglas 2010 erschienenem Prosatext *die alarmbereiten* und stelle die Frage nach dem Zeitverständnis und dem Reaktionsvermögen unserer Gesellschaft angesichts der ständig zunehmenden Katastrophennachrichten. Dabei setze ich literarische Texte in Bezug zu visuellem Material: jeweils einem Titelbild der *ZEIT* und des *Spiegels* wie auch zu Graphiken aus dem Comic-Sachbuch *Die Große Transformation* (2013) und zu Kathrin Rögglas Episode „die ansprechbare“ in ihrem Prosatext *die alarmbereiten*.

Aus gutem Grund arbeite ich als Literaturwissenschaftlerin genreübergreifend. Das Einbeziehen des Genres Film oder vielmehr noch Dokumentarfilm erlaubt mir eine Entwicklung, der zufolge Literatur nur noch eine unter vielen medialen Repräsentationen fiktionaler Inhalte ist. Visuelle Repräsentationen werden sowohl bei der Vermittlung künstlerischer Inhalte als auch beim Wissenstransfer immer wichtiger. Darüber hinaus sollten filmische Arbeiten in jedem Fall in eine umweltorientierte Untersuchung einbezogen werden, spielt doch gerade das Medium Film von Beginn der Umweltbewegung in den sechziger

Jahren an eine wesentliche Rolle, da es dieser Bewegung bis heute erlaubt, ihre Belange einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Darüber hinaus ermöglicht mir der genreübergreifender Ansatz, Werke zueinander in Bezug zu setzen, die bisher nur innerhalb ihrer eigenen Gattung betrachtet wurden. Erst die genreübergreifende Betrachtung zeigt, so meine ich, welche Vergleichsmöglichkeiten sich bei der umweltorientierten Analyse in Bezug auf ästhetische, narrative und rhetorische Strategien über die Grenzen von Genres hinaus bieten.

Bei meiner Textauswahl gehe ich von einer – im Forschungsfeld *ecocriticism* mittlerweile etablierten – Vorannahme aus, der zufolge *alle* Texte zumindest potentiell umweltbezogen sind, „in the sense that all texts are literally or imaginatively situated in a place, and in the sense that their authors, consciously or not, inscribe within them a certain relation to their place“ (Kern 259). Literatur, so meine ich auch im Anschluss an Axel Goodbody, kann unsere Beziehung zu Natur und Umwelt kritisch beleuchten, auch wenn sie die Ursachen der ökologischen Lage oder den technologischen und gesellschaftlichen ‚Fortschritt‘ *nicht* explizit hinterfragt (siehe Goodbody, *Change* 25). Vielmehr kann eine umweltorientierte Perspektive gerade dann besonders innovativ wirken, wenn sie, wie der amerikanische Literaturwissenschaftler Robert Kern anregt, beabsichtigt, den umweltorientierten Charakter solcher Werke herauszustellen, „deren bewusste oder in den Vordergrund gerückte Interessen *anderswo* liegen“ (meine Übersetzung von Kern 260). Gleiches gilt auch für das Genre Film. In *Green Screen* definiert David Ingram einen umweltbezogenen Film (*environmentalist film*) als

a work in which an environmental issue is raised explicitly and is central to the narrative. Such a film is at one end of a continuum that includes, at the other, the vast

majority of films in which representations of the environment serve merely as a background to the central human drama. However, the omission or denial of an environment discourse in such films can itself be significant. (vii)

Ein Beispiel für eine solche Auslassung oder Verweigerung ist Werner Herzogs Dokumentarfilm *Grizzly Man*, in dem Herzog – der selbst den Kommentar in diesem Film spricht – explizit betont, *nicht* an einer ökologischen Perspektive interessiert zu sein.<sup>15</sup> Gleich wozu also die Konfigurierungen und Inszenierungen der Natur und Umwelt erzählerisch oder filmisch dienen – es bedarf erst einer grünen Leseweise, um ihnen Bedeutung beizumessen und die umweltdiskursiven Aspekte herauszuarbeiten. Dies macht das auf die Umwelt fokussierte Lesen zu einer Strategie, die auf jeden Text und Film angewendet werden kann und die Umweltrelevanz eines künstlerischen Werkes erst herstellt. Einen präexistenten grünen Kanon gibt es folglich nicht.

Auch die Zuordnung einzelner Autor\_innen und Filmemacher\_innen zum Genre der Umweltliteratur und Umweltfilms wird damit problematisch. So wurde Wolfgang Hilbig in erster Linie als DDR-Autor wahrgenommen wurde und seine Texte häufig als Beispiel einer persönlichen oder regionalen „Zeugenschaft“ rezipiert.<sup>16</sup> Ich hingegen möchte Hilbigs Bedeutung als Autoren aufwerten, der das Mensch-Umweltverhältnis auf wesentlich komplexere und experimentellere Art und Weise verhandelt, als dies bei der Mehrzahl zeitgenössischer Autoren der Fall ist.<sup>17</sup> Ein komplexer Fall ist auch Werner Herzog. Im

---

<sup>15</sup> So kommentiert Herzog Marc Gades Abschwächung der Vorwürfe gegen Treadwell: „I, too, would like to step in here in his defense – not as an ecologist, but as a filmmaker.“

<sup>16</sup> Siehe dazu das zweite Kapitel der vorliegenden Arbeit.

<sup>17</sup> So kann Monika Marons Roman *Flugasche* (1981) als „the GDR’s most celebrated environmental novel“ gewertet werden (Kane 211). Marons Geschichte einer Ostberliner Journalistin, deren Reportage über die marode, umweltschädliche Chemieindustrie nie publiziert werden kann, sechs Jahre vor Christa Wolfs Roman *Störfall* (1987) erschienen, kann als frühes Zeugnis einer

deutschsprachigen Raum hat kein Film Herzogs Image so stark geprägt wie *Fitzcarraldo* (1982), der Geschichte des Abenteurers und Opernliebhabers Brian Sweeney Fitzgerald, der von der Idee besessen ist, in der ärmlichen Stadt Iquitos im lateinamerikanischen Urwald ein großes Opernhaus zu errichten.<sup>18</sup> Die kritische Auseinandersetzung mit der Realisierung dieses Filmvorhabens war in den deutschsprachigen Ländern stark vom Geist der Umweltbewegung der achtziger Jahre und der damit einhergehenden Solidarität mit der sogenannten „Dritten Welt“ geprägt. In diesem Kontext wurde Herzog vorgeworfen, das Selbstbestimmungsrecht der Ureinwohner am Drehort verletzt und sie unter Bedingungen, die moderner Sklaverei ähnelten, zur Mitarbeit gezwungen zu haben.<sup>19</sup> Ein Nebenaspekt seines Fehlverhaltens, so der Vorwurf, war das Schlagen einer Schneise durch den Urwald, welches von Herzog selbst jedoch dementiert wurde.<sup>20</sup> Herzogs Versuch, im Zuge dieser Auseinandersetzung Verantwortungsbewusstsein in Bezug auf Natur und Umwelt geltend zu machen, blieb in der öffentlichen Wahrnehmung folgenlos: Das Image des Menschenrechtsverächters, Ökosünders und Egomane blieb langfristig an Herzog haften: Während er im anglo-amerikanischen Raum zum Kultfilmemacher avancierte und von dem

---

ökologischen Kritik der DDR gelesen werden, die sich bis zum Fall der Mauer immer deutlicher artikulieren sollte. Das Thema Verschmutzung wird jedoch bei Maron rein thematisch verhandelt; auf ästhetisch-rhetorischer Ebene spielt es keine Rolle.

<sup>18</sup> Siehe dazu Jörg Häntzschel, „Die Hornisse“ (2010).

<sup>19</sup> Siehe dazu Gladitz, „Der neue Sensibilismus oder: Wie aus der Liebe zum Film die Vergewaltigung der Menschenrechte werden kann“ (1989), 5. Siehe auch Ames, „The Case of Herzog: Re-Opened“ (2012).

<sup>20</sup> Nina Gladitz zitiert Herzog wie folgt: „ich habe mir nie das recht angemasst, auf dem territorium der aguarundas eine invasion zu machen. das ist eine luege, und sie ist laecherlich. ich würde keinen schritt tun, ohne die erlaubnis und die ausdrueckliche zustimmung der aguarunas aus dem wawaimgebiet. es ist eine schamlose luege, dass mein team einen zehn meter breiten pfad vom maranon zum cenepa geschlagen hat, und dass dieser pfad wertvolle pflanzungen vernichte. die wahrheit ist, dass wir nicht einen einzigen baum angefasst haben auf dem aguaruna-gebiet und keinen einzigen grashalm beruehrt“ (64).

britischen Filmkritiker Nick Fraser als „green prophet of our time“ gelobt wurde,<sup>21</sup> wurde Herzog nach *Fitzcarraldo* in Deutschland über Jahre ignoriert; erst seit ihm 2010 die Präsidentschaft der Berlinale angetragen wurde, genießt Herzog auch in Deutschland einen „späten Ruhm“ (Häntzschel). Dennoch wäre es, wie mein viertes Kapitel zeigen soll, eine unproduktive Einschränkung, umweltorientierte Leseweisen seiner Filme aufgrund der *Fitzcarraldo*-Kontroverse auszuschließen.

Bei allen im Rahmen der vorliegenden Arbeit ausgewählten Texten und Filmen handelt es sich um zeitgenössische Werke, womit ich Werke meine, die seit der Umbruchphase der fünfziger Jahre entstanden sind. Zwar ist es allgemein eher üblich, von zeitgenössischer Literatur als der Literatur der letzten drei Jahrzehnte zu sprechen.<sup>22</sup> Doch müssen allgemein übliche Periodisierungen überdacht werden, so meine ich, wenn auf die umweltdiskursiven Aspekte der Werke fokussiert werden soll; eine Neuausrichtung der literaturgeschichtlichen Periodisierung an umweltgeschichtlichen Zäsuren bietet sich dabei an. In Hinblick auf das Anthropozän sieht die Mehrheit der Wissenschaftler\_innen den bedeutenden Einschnitt durch die Industrialisierung gegeben. „Mit der Großen Transformation und ihrer vordergründig eindrucksvollsten Manifestation, der Industriellen Revolution, beginnt menschheitsgeschichtlich um 1800 ein neues Zeitalter: das Anthropozän“, schreibt der Geograph Eckhard Ehlers (229).<sup>23</sup> Auch Crutzen, Steffen und McNeil parallelisieren den Beginn der industriellen Revolution und den Beginn des Anthropozäns: „The Anthropocene

---

<sup>21</sup> Hier beziehe ich mich auf Nick Frasers Filmkritik zu *The White Diamond* auf der Webseite der BBC: <http://www.bbc.co.uk/bbcfour/documentaries/storyville/white-diamond.shtml>.

<sup>22</sup> So befassen sich die Beiträge des Jahrbuchs *Gegenwartsliteratur* mit der Literatur der letzten drei Jahrzehnte: <http://german.wustl.edu/kade/yearbook>.

<sup>23</sup> Der Begriff „Große Transformation“ wurde „1944 durch den Ökonom Karl Polanyi in einer Analyse der Industriellen Revolution geprägt, in der er den umfassenden Wandel nationaler Ökonomien in Wechselwirkungen mit den Strukturen der Weltwirtschaft untersucht hatte“ (*Die Große Transformation* 130).

began around 1800 with the onset of industrialization, the central feature of which was the enormous expansion in the use of fossil fuels“ (614).<sup>24</sup> Den umweltgeschichtlich deutlicheren Einschnitt stellt jedoch das Ende des Zweiten Weltkriegs dar: Mit den fünfziger Jahren und dem Wiederaufbau in den sogenannten westlichen Ländern (oder Industrieländern) setzte die sogenannte „Große Verschnellerung“ (*Great Acceleration*) ein, bei der es sich um den wohl entscheidendsten Umbruch in der Menschheitsgeschichte handelt: Seit dieser Zeit erleben in erster Linie die westlichen Länder und zunehmend auch die Schwellenländern „a period of spectacular economic growth and social change“ (Suzuki und Dressel 3)<sup>25</sup> – und eine deutliche Verschnellerung und Intensivierung der Vernutzung des Planeten, in der eine Vielzahl von Umweltgefahren und -risiken in diejenigen Länder ausgelagert wird, die an diesem Wachstum keinen oder nur einen geringen Anteil haben.<sup>26</sup> Dieser Paradigmenwechsel der 50er lässt sich nicht nur am gesteigerten Landschaftsverbrauch durch gewerbliche Nutzung, Verkehrs- und Wohnungsnutzung, an durch Land- und Forstwirtschaft verursachten Landschaftsveränderungen und an dem gesteigerten Energieverbrauch in dieser Zeitspanne ablesen (siehe dazu Sieglerschmidt 7) – auch das Treibhausproblem setzt erstmals in den fünfziger Jahren ein (siehe Pfister 117). Eine Neuperiodisierung zeitgenössischer Literatur

---

<sup>24</sup> Schwägerl hingegen spricht von der Industrialisierung als zweiter Phase des Anthropozäns. Die erste Phase des Anthropozäns setzt laut Schwägerl mit der dritten massiven Globalisierung gegen Mitte des 16. Jahrhunderts ein (siehe Schwägerl 14).

<sup>25</sup> Zwar wird dieser Tatbestand nach wie vor kontrovers diskutiert (siehe Sieglerschmidt 3). Die Tendenz in der Forschung geht jedoch dahin, eine Kontinuität des beschleunigten, d.h. exponentiellen Wachstums seit der im ausgehenden 18. Jahrhundert einsetzenden Industrialisierung eher auszuschließen und sich *für* die fünfziger Jahre als Epochenschwelle auszusprechen. So spricht Sieglerschmidt von einem in den fünfziger Jahren einsetzenden grundsätzlich veränderten Konsumverhalten, das mit einer „Änderung der Mentalität hin zu einer Verschwendungsgesellschaft“ oder auch einem „Aufbruch ins Schlaraffenland“ einhergeht, in dem die „Knappheit als grundlegender Mythos ökonomischer Theorienkonstruktion“ abhanden gekommen ist (7).

<sup>26</sup> Siehe dazu Nixon, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor* (2011).

wäre somit mit der Großen Verschnellerung anzusetzen und künstlerische Werke zu dieser Entwicklung in Bezug zu setzen.

Wenig beachtet wurde bisher, dass der beschriebene Mentalitätswandel zeitlich mit dem Aufkommen der postmodernen Theorie zusammenfällt, in welcher die grundlegenden Veränderungen der Spielregeln in Wissenschaft, Literatur und Kunst, die Jean François Lyotard beobachtet, ebenfalls eine wesentliche Rolle spielen (siehe *La condition postmoderne* 11). Somit können die fünfziger Jahre nicht nur als eine Zeit des Mentalitätswandels hin zu einem drastisch gesteigerten Konsumverhalten, sondern auch kulturhistorisch als Epochenschwelle beschrieben werden, an der sich der Übergang zur Postmoderne festmachen lässt.<sup>27</sup> In welchem Zusammenhang postmoderne Tendenzen, die beinhalten, dass die Frage nach dem Ethischen und Politischen in der Kunst als obsolet erklärt wurde, und die umweltgeschichtliche Entwicklung in einem Zusammenhang stehen, ist an anderer Stelle zu hinterfragen. Mir geht es vielmehr in der vorliegenden Arbeit um die Stärkung einer im Zuge der Postmoderne desavouierten Sichtweise: einer Sichtweise, nach der Literatur eine wichtige sozialpolitische Aufgabe zu erfüllen hat. Diese wurde erstmals im anglo-amerikanisch geprägten Forschungsfeld *ecocriticism* neu ins Spiel gebracht.<sup>28</sup>

Ausgehend von der Frage, auf welche Weise kulturelle Bilder von Natur und Umwelt

---

<sup>27</sup> Dieser Zusammenhang legt es nahe, Umwelt- und postmoderne Diskurse zueinander in Bezug zu setzen, was bisher nicht ausreichend geschehen ist: „Clearly postmodernism and environmentalism“, so der australische Umweltphilosoph Arran Gare, „are of great significance to each other. Yet little effort has been made to relate the discourse on postmodernity with the discourse on the environmental crisis“ (2). Auch der Frage, ob die Postmoderne als Radikalisierung der Prinzipien der Moderne zu betrachten oder eher die Kontinuität von Moderne und Postmoderne zu betonen ist, ließe es sich unter Bezugnahme der Überschneidung der Diskursfelder *ecocriticism* und postmoderne Theorie annähern. Da die Zielsetzung der vorliegenden Arbeit eine andere ist, muss dies jedoch an anderer Stelle geleistet werden.

<sup>28</sup> Siehe z. B. Rueckert, „Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism“ (1996). In Ablehnung an Rueckert wiederholt Grewe-Volpp diese Forderung (siehe 24).

unseren Umgang mit einer prädiskursiven Natur prägen, die unabhängig von menschlichen Belangen existiert, hat sich als Reaktion auf die immer bedrohlicheren Szenarien der Vernutzung unseres Heimatplaneten im Forschungsfeld *ecocriticism* bereits seit den achtziger Jahren ein eigenständiges umweltorientiertes Theoriewerk herausgebildet – eine Entwicklung, die bis heute andauert. Die anhaltende Theoriebildung in diesem innovativen und produktiven, originär amerikanischen Forschungsfeld, das Überschneidungen zu den britischen *green studies* vorweist, hat meine Forschungsarbeit entscheidend motiviert und inspiriert.<sup>29</sup>

Im Gegensatz dazu etablieren sich umweltorientierte Perspektiven in der Germanistik nur sehr langsam: Bis heute scheint die Disziplin von einem germanistischen „Zögern“ in Hinblick auf diese Perspektive geprägt zu sein, welches Jost Hermand 2004 festgestellt hat.<sup>30</sup> In *Nature, Technology and Cultural Change in Twentieth-Century German Literature* schreibt Goodbody das von Hermand konstatierte „Zögern“ einem Spannungsverhältnis zu, durch welches sich die gesamte deutsche Ideengeschichte auszeichnet.<sup>31</sup> Zwar hat grünes Gedankengut eine lange Tradition in der deutschen Ideengeschichte – zahlreiche

---

<sup>29</sup> Siehe dazu Heise, „The Hitchhiker’s Guide to Ecocriticism“ (2006). Siehe auch mein Aufsatz „Für eine grüne Germanistik: Vorschläge zur Umprofilierung einer Randdisziplin“ (2011).

<sup>30</sup> Siehe dazu Hermand „Der ‚aufhaltsame Aufstieg‘ der Grünen und die zögerlich folgende Germanistik“ (2004). Noch 2007 stellt eine britische Arbeitsgruppe um Axel Goodbody in ihrem Arbeitspapier zu Theorie, Methodik und Praxis einer umweltorientierten Literaturwissenschaft einen nur marginalen Einfluss der germanistischen Literaturwissenschaft in Hinblick auf das öffentliche Bewusstsein in Bezug auf Umweltfragen fest (siehe *Nature and Environment in Modern German Literature* 1).

<sup>31</sup> Siehe dazu Goodbody, *Change* 20-21. Weitere Faktoren sind für Goodbody die Reduzierung umweltorientierter Texte auf ein falsch verstandenes, mit dem abwertenden Terminus „Ökolyrik“ belegtes Genre und das Fehlen eines deutschsprachigen Pendant zum originär amerikanischen Genre *nature writing*, welches eng an den Topos und Tropus der Wildnis geknüpft ist und, wie Lawrence Buell zeigt, von zentraler Wichtigkeit für die erste Generation amerikanischer *ecocritics* war (siehe Buell, *Future* 138).

germanistische Publikationen seit den achtziger Jahren belegen dies.<sup>32</sup> Auch sind sowohl „Ökologie“ als auch „Umwelt(en)“ deutschsprachige Termini mit einer in der deutschen Kulturtradition verankerten Wortgeschichte. Sie sind daher aber auch „burdened with unwelcome associations largely absent in the USA or Britain“ (Riordan, *Green Ideas* 3). Insbesondere der Terminus „Umwelt(en)“ – im anglo-amerikanischen Diskurs gelegentlich im Deutschen verwendet – ruft bis heute „unwillkommene Assoziationen“ (Riordan 3) auf, die auf einen ideologischen Verdachtsmoment zurückzuführen sind, der bisher nicht vollständig ausgeräumt werden konnte. Jakob Johann von Uexküll, der den Terminus erstmals in *Umwelt und Innenwelt der Tiere* (2. Aufl. Berlin, 1921) und dort weitgehend im Plural verwendet, um die je eigene Umgebung eines Lebewesens, und zwar nicht nur der menschlichen, sondern jeglicher Spezies zu bezeichnen, galt lange als „Unperson für die Wissenschaftsgeschichte“ (Mildenberger 1) und stand antisemitischem Gedankengut nahe.<sup>33</sup> Auch wurde der Terminus „Umwelt“ von unterschiedlichen Teilnehmern am Umweltdiskurs als defizitär empfunden: Etwa empfinden eine Reihe deutschsprachiger Schriftsteller den Begriff als „zu karg, zu unzutreffend“, „um unser existenzielles Verflochtensein mit aller Materie, die uns birgt, mit allen Lebewesen auszudrücken“ (Pirskawetz 57). Kritik am Terminus kam auch aus der Umweltphilosophie und -ethik, in der „Mittelwelt“ als ethisch

---

<sup>32</sup> Hier verweise ich auf die Sammelbände *Green Thought in German Culture* (herausgegeben von Colin Riordan), *The Culture of German Environmentalism* (herausgegeben von Axel Goodbody) und *Noch ist Deutschland nicht verloren: Ökologische Wunsch- und Warnschriften seit dem 18. Jahrhundert* (herausgegeben von Jost Hermand und Peter Morris-Keitel).

<sup>33</sup> Dorion Sagan, der zu der englischsprachigen Neuausgabe von Uexkülls Umweltklassiker die Einleitung verfasste, beschreibt Uexkülls Beziehung zum Nazismus als „uneindeutig“ bzw. „ambivalent“ (245).

begründeter Ersatzbegriff geprägt wurde.<sup>34</sup> Besonders vehement sprach sich der Physiker und Naturphilosoph Klaus Meyer-Abich, der beim Fragen nach ethisch-moralischem Handeln unter dem Aspekt des Umweltbewusstseins und der Ökologie wichtige Anregungen gegeben hat, für den Begriff „Mitwelt“ aus. Seiner Meinung nach kommt im Begriff „Umwelt“ zum Ausdruck, dass das nichtmenschliche Andere bzw. die Anderen „bloß *um* uns herum sind“ und uns „soweit nichts“ („Umwelt oder Mitwelt“ 17) mit ihnen verbindet.<sup>35</sup> Meyer-Abichs Einwand gegen „Umwelt“ zeigt beispielhaft den vielfach wiederholten Vorwurf, Anthropozentrik sei bereits im Terminus angelegt und durch das Präfix *Um-* ausgedrückt. Ein Blick auf die Herkunftsgeschichte des Terminus zeigt hingegen, dass „Umwelten“ bei Uexküll die je eigene Umgebung eines Lebewesens, und zwar nicht nur der menschlichen, sondern jeglicher Spezies bezeichnet. Nach Meinung Lawrence Buells ist der Terminus bei Uexküll somit *nicht* anthropozentrisch angelegt (siehe Buell, *Future* 140). Erst mit Aufkommen der Ökologie- und Umweltbewegung in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts wurde „Umwelt“ in Wortprägungen wie etwa ‚umweltverträglich‘ zunehmend auf den Menschen hin spezifiziert und das anthropozentrische Moment akzentuiert.<sup>36</sup> Folglich ist das anthropozentrische Moment nicht im Terminus selbst angelegt sondern liegt in seinem *Gebrauch*. Noch aus einem weiteren Grund halte ich in der vorliegenden Arbeit an dem Terminus „Umwelt“ fest: Die von mir vorgestellte Ausrichtung der Text- und

---

<sup>34</sup> Bereits Ende der achtziger Jahre benutzte Gernot Böhme in *Für eine ökologische Naturästhetik* (1989) den Begriff „Mitwelt“, um für die Wiederinkraftsetzung der Naturästhetik als Basis für eine neue Beziehung zum nicht-menschlichen Lebendigen zu plädieren.

<sup>35</sup> Zum Begriff „Mitwelt“ bei Meyer-Abich siehe auch *Praktische Naturphilosophie: Erinnerung an einen vergessenen Traum* (1997).

<sup>36</sup> Beispielsweise impliziert der Terminus „Umweltverschmutzung“ im allgemeinsprachlichen Gebrauch primär eine Gefahr für die menschliche Gesundheit, nicht aber die Gefährdung eines umfassenden Wohlseins des gesamten Planeten und seiner menschlichen und nichtmenschlichen Bewohner. „Die Dichotomie von Mensch/Umwelt“, so Stefan Hofer, „wurde derart über ökologisches Denken gleichsam untermauert“ (Hofer 128).

Filmanalyse erfordert es, das Material umwelthistorisch zu kontextualisieren. In der Umweltgeschichte aber hat sich der Terminus „Mittelwelt“ nicht durchgesetzt (siehe Haber 24).

Auch auf den Terminus sowie die Forschungsdisziplin „Ökologie“ erstreckte sich das germanistische „Zögern“. Als Analogie zu Ökonomie aus den griechischen Wurzeln *oikos* (Haus, Gebäude) und *logos* prägte der Biologe und Zoologe Ernst Haeckel diesen Begriff erstmals in *Generelle Morphologie der Organismen* (1866). Im Gegensatz zu Uexküll muss in Haeckels Fall jedoch eher von der Vereinnahmung einzelner Versatzstücke seiner Theorien durch die Nationalsozialisten die Rede sein.<sup>37</sup> Das „Zögern“ bestärkt hat vielmehr die Tatsache, dass zwei unterschiedliche Auffassungen von Ökologie nur schwer voneinander zu trennen sind und im Dialog zwischen Wissenschaft und Öffentlichkeit nicht ausreichend auseinanderdifferenziert werden. Es handelt sich dabei um die Auffassung von Ökologie als biologischer Disziplin versus einem transdisziplinären, umweltbezogenen Forschungsfeld mit normativen Aspekten (siehe Haber 23). Als biologische Disziplin ist die Ökologie eine junge Disziplin, die in die Vorstellungswelten allgemeiner, exakter Naturgesetze schlecht hineinpasst, obwohl sie sich an der Exaktheit und Allgemeingültigkeit anderer naturwissenschaftlicher Bereiche orientieren will oder muss, wie der Umwelthistoriker Wolfgang Haber herausstellt (siehe Haber 29).<sup>38</sup> Dadurch ist sie nach Meinung Stefan Hofers „gleichsam zerrissen zwischen dem Wissenschaftsideal der

---

<sup>37</sup> Nach Meinung Raymond Dominicks trug Haeckel unwillentlich zur Verbreitung eines falsch verstandenen, auf soziale Systeme angewendeten Darwinismus in Deutschland bei, indem er Darwins Konzepte der natürlichen Auslese und über- und unterlegener Spezies in seine Wissenschaft von den Beziehungen der Organismen zur umgebenden Außenwelt einarbeitete (siehe Dominick 38). Durch diesen falsch verstandenen Darwinismus gewannen seine Thesen an außerordentlicher Popularität. Die Vereinnahmung einzelner Versatzstücke seiner Theorien durch die nationalsozialistische Ideologie ist in ihrer Komplexität bisher noch nicht ausreichend wissenschaftlich bearbeitet.

<sup>38</sup> In Folge von Haeckel – nach Meinung Radkaus ein „Amerigo Vespucci der Ökologie, der dem neu entdeckten Kontinent den Namen gab, ohne dessen Dimensionen zu ahnen“ (Radkau, *Ära* 453); blieb Ökologie zunächst ein „Programm ohne Forschungspraxis“ (Radkau, *Ära* 74).

experimentell-exakten Naturwissenschaften und holistischen Vorstellungen und Konzeptionen, die diesem Ideal entgegengesetzt sind und seit den Anfängen der Ökologie mitgeführt werden“ (68). Da die Ökologie in der Entwicklung der Mensch-Umwelt-Beziehung „schwerwiegende, aber eben nicht mehr korrigierbare Fehlentwicklungen feststellt – die von den übrigen Naturwissenschaften lange Zeit nicht beachtet, manchmal sogar gefördert wurden“, erscheint sie als eine Art „Anti-Wissenschaft“, was nach Haber auch in der Spätankunft der Ökologie in der Wissenschaftsgeschichte zum Ausdruck kommt (siehe 29-30).<sup>39</sup> Als Anti-Wissenschaft wurde die Ökologie insbesondere durch die sogenannte New Age Bewegung in Anspruch genommen, was bis heute Anlass zu weiterer Skepsis gegenüber sowohl dem Terminus als auch der Disziplin gibt. Da jedoch kein anderer Terminus die Interdependenz der natürlichen Zusammenhänge so klar herausstellt wie der Terminus Ökologie – eine Interdependenz, welche, wie ich im dritten Kapitel herausstelle, auch im Freudschen Sinne unheimlich werden kann – behalte ich den Terminus jedoch bei.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, auf das germanistische „Zögern“ in Hinblick auf die problematischen Termini zu reagieren, wobei ich vorschlage, die Aufmerksamkeit von der Problematisierung der Termini „Umwelt“ und „Ökologie“ weg und vielmehr hin auf eine Neubewertung des Begriffs der „Natur“ zu verschieben. Zwar ist die Problematisierung des Begriffs „Natur“ nicht neu – so bezeichnet Raymond Williams „Natur“ als das komplexeste Wort in der (englischen) Sprache (184). Auch die philosophische Frage, ob und auf welche Weise der Mensch zur Natur gehört, ist immer wieder gestellt worden, gehört doch der Mensch als „Geborener“ – im Lateinischen bezeichnet „*natura*“ sowohl die Geburt als auch den natürlichen Zustand – eindeutig zur Natur, und verhält sich doch, wie im Anthropozän

---

<sup>39</sup> So bezeichnet der Tiefenökologe Arne Naess die Ökologie als „*limited science which makes use of scientific methods*“ (90).

immer deutlicher wird, in vielfacher Weise antagonistisch zu ihr.<sup>40</sup> Neu am Anthropozän ist in erster Linie das „Ende der Natur“, welches die *terra incognita* eines vernutzten Planeten augenblicklich in Aussicht stellt. Ursula Heise hat dieses Ende in Hinblick auf den global spürbaren Biodiversitätsverlust diskutiert (*Nach der Natur*), Timothy Clark sieht in der „Krise des Natürlichen“, welche anthropogene Umweltveränderungen generiert haben, das zentrale Thema des Forschungsfeldes *ecocriticism* (siehe *Literature and the Environment* 5ff.) Dem Widerspuch von unendlicher Zerstörungswut der *superspecies* Mensch auf der einen Seite bei gleichzeitiger Anerkennung dessen, dass wir Pflanzen, Tiere, die Luft, die Erde und Steine brauchen, um als Spezies zu unserem vollen Potential zu gelangen, widmet sich diese Arbeit, mit der ich hoffe, die als problematisch empfundenen Termini „Umwelt“ und „Ökologie“ neutralisieren zu können. Im Folgenden widme ich mich daher unterschiedlichen Aspekten dieses Widerspruchs: der „Technonatur“<sup>41</sup> der zeitgenössischen Agroindustrie, bei der zwischen Natur, Kultur und Technologie kaum mehr unterschieden werden kann, den Mülllandschaften Wolfgang Hilbigs, in denen die Mittel, sich zur verbleibenden Natur sprachlich in Bezug zu setzen, verloren gehen, der Sehnsucht nach

---

<sup>40</sup> So bestimmt Raymond Williams drei prinzipielle Bedeutungen von „Natur“: „nature as essential character of something, nature as the ‚inherent force which directs the world,‘ as in the capitalized Nature of the classical mythology or eighteenth-century Deism: and nature as the material world, sometimes but not invariably including human beings“ (184). Somit wirft Williams die Frage auf, ob der Mensch selbst mit zur Natur gehört oder nicht. Philosophiegeschichtlich lässt sich laut Höhle eine Entwicklung von dem „inkludierenden“ zum „opponierenden“ Naturbegriff ausmachen:

Den Griechen war die *Physis* teils das Ganze des bewegten Seins mit Einschluss des Menschen, teils der ideelle Grund, das Wesen dieses Seins, nie aber wäre es den Griechen in den Sinn gekommen, den Menschen der *Physis* entgegensetzen. Eben dies aber geschieht in dem Naturbegriff Descartes', dessen dualistische Entgegensetzung von *res cogitans* und *res extensa* die Grundlage der modernen Naturwissenschaft ist. (48)

Auch Gernot Bohme möchte nicht wirklich entscheiden, ob der Mensch nun zur Natur gehört oder nicht. So unterscheidet er zwischen der „äußeren“ Natur, „die wir nicht selbst sind“ und der „des Leibes“, „die wir selbst sind“ (*Ökologische Naturästhetik* 21).

<sup>41</sup> Zum Begriff „Technonatur“ siehe Böhme, „Aussichten einer ästhetischen Theorie der Natur“ 16.

Tieren in einer zunehmend wildtierentleerten Welt in *Grizzly Man*, und schließlich der Frage der *alarmbereiten* nach unserer „reaktionsbereitschaft (DA 53) in Anbetracht der umfassenden Bedrohung der „kelpwälder im pazifik“ und „arktischen planktonteilchen“ (DA 42) in dieser neuen Phase der Menschheitsgeschichte, in der wir uns heute befinden.

## ERSTES KAPITEL:

### Nahrung

Die Frage, wie Nahrungsmittel produziert und verteilt werden, ist eine der zentralen Herausforderungen in Hinblick auf die „lange Zukunft“ des Planeten Erde.<sup>42</sup> Denn sowohl was die weitgehend chemikaliengestützten, energieintensiven Anbaumethoden als auch die ebenso energieintensive globale Nahrungsmittelverteilung angeht, tragen Nahrungsmittelproduktion und -verteilung gegenwärtig massiv zur Zerstörung der lebenserhaltenden Systeme des Planeten Erde bei. Dieser Tatbestand, wie auch die damit zusammenhängenden Fragen der gesunden Ernährung, geraten zunehmend in den Blickwinkel ernährungsbewusster Konsument\_innen, Journalist\_innen, Ernährungswissenschaftler\_innen, Umwelthistoriker\_innen und Politiker\_innen: Medienberichte zu den Themen Nahrung und Ernährung erreichen in den deutschsprachigen Ländern heute ein Massenpublikum und verschaffen öffentlichen Fernsehsendern hohe Einschaltquoten, wie das Beispiel der im Oktober 2010 im Ersten Deutschen Fernsehen (ARD) ausgestrahlten Themenwoche „Essen ist Leben“ zeigt.<sup>43</sup> Auch Künstler\_innen nehmen eine entscheidende Rolle bei der gesellschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Thema Nahrung und Ernährung ein: Ein Beispiel ist die hohe Medienpräsenz der Schriftstellerin und Autorin des autobiographischen Selbstversuchs *Anständig Essen*, Karen

---

<sup>42</sup> Eine „lange Zukunft“ der Spezies Mensch auf dem Planeten Erde ist nach Christian Schwägerl nur dann möglich, wenn wir uns so „verhalten, dass die Handlungs- und Denkspielräume, aus der in der Zukunft neue Ideen und Weltanschauungen entstehen, größer werden statt kleiner“ (269). Weiter schreibt Schwägerl in *Menschenzeit*: „Die neue Kunst wird es sein, in der Gegenwart für eine lange Zukunft zu leben“ (300).

<sup>43</sup> Auch in den USA ist seit etwa zehn Jahren eine Welle der journalistischen Auseinandersetzung mit Fragen der Nahrungsmittelproduktion, -verteilung und des Nahrungsmittelkonsums zu beobachten, die sich in maßgeblichen Publikationen wie etwa *Food Politics* (2002) der Ernährungswissenschaftlerin Marion Nestle und *The Omnivore's Dilemma* (2006) des Sachbuchautors Michael Pollan niederschlägt und weiter anhält.

Duve, die während der ARD-Themenwoche mehrfach in Gesprächsrunden im Fernsehen präsent war. Die Frage, wie die Mehrzahl der Nahrungsmittel heute produziert und verteilt wird, wird dabei zunehmend kritisch diskutiert.

Auch filmische Arbeiten leisten einen erheblichen Beitrag zu der heutigen gesellschaftlichen Auseinandersetzung mit der Frage, wo unser Essen heute herkommt. In den letzten Jahren erreichten Dokumentarfilme, die sich kritisch mit der gegenwärtigen Nahrungsmittelproduktion und ihren globalen Auswirkungen beschäftigen – im Presse-Jargon häufig „Food-Dokus“ genannt (Mauer, „Was essen?“ 191) – eine beträchtliche Würdigung auf Festivals: Der Dokumentarfilm *Unser täglich Brot* des österreichischen Filmemachers Nikolaus Geyrhalter wurde beim International Documentary Film Festival Amsterdam 2005 mit dem Jury-Spezial-Preis ausgezeichnet; ein weiterer Dokumentarfilm aus Österreich, Erwin Wagenhofers *We Feed the World: Essen Global* (2005), gewann 2006 den Österreichischen Filmpreis wie auch den Amnesty International Human Rights Award. Auch im Rahmen des stark interdisziplinär ausgerichteten, neueren Forschungsbereichs der *food studies* werden die aktuellen Food-Dokus aus Österreich wahrgenommen.<sup>44</sup> So erwähnt die Ernährungswissenschaftlerin Marion Nestle *Unser täglich Brot* in Zusammenhang mit ihren Bemühungen, einen Kanon maßgeblicher kritischer Werke zum Thema Nahrung und

---

<sup>44</sup> Die Gründung des neuen, interdisziplinären Forschungsgebietes *food studies*, welches historische, kulturelle, biologische und sozioökonomische Perspektiven in Bezug auf das Thema Nahrung zusammenbringt (siehe Nestle, „Food Studies Movement“ 160), kann als Reaktion der anglo-amerikanischen akademischen Welt auf die verstärkte Nahrungsmittel- und Ernährungsdebatte gewertet werden. Die Intention dieses neuen Forschungsbereiches ist es, eine breite, sowohl akademische als auch gesellschaftliche Basis für die Diskussion über gesündere, umweltverträglichere Nahrung und Ernährung zu schaffen. Darauf, dass diese Themen Ausdruck kultureller und gesellschaftlicher Paradigmen sind und daher in den Zuständigkeitsbereich der Kulturwissenschaften fallen, verweist bereits der Titel der im britischen Oxford verlegten Zeitschrift *Food, Culture and Society: Journal for the Study of Food and Society*, dem maßgeblichen Sprachrohr der *food studies*. Umfang, Inhalt und Methoden der *food studies* stehen jedoch aufgrund der interdisziplinär ausgerichteten Bandbreite seit geraumer Zeit zur Debatte.

Ernährung festzulegen (siehe Nestle, „Food Studies Movement“ 161). Das „eigentliche Phänomen“ jedoch ist das „relativ große Kinopublikum“ (Mauer 191), das sich heute für solche Filme findet: Auch der kommerzielle Erfolg der Food-Dokus zeigt, dass das Genre Dokumentarfilm „lebendiger denn je“ und „aus seiner Nische“ gekommen ist: „Die Themen werden wieder wichtig“ (Wolf 105). All dies weist darauf hin, dass zu Beginn des 21. Jahrhunderts die spannendsten und aussagekräftigsten Beiträge zu den komplexen Themen Nahrung und Ernährung zum Genre des politischen Dokumentarfilms gehören.

Sowohl der kommerzielle Erfolg der Food-Dokus als auch die zunehmende Aufmerksamkeit, die diese Filme im akademischen Kontext erhalten, koinzidieren mit Strategien der Nahrungsmittelindustrie selbst, auf die Verbreitung von Bildern der Produktionsstätten Einfluss zu nehmen. So reagierten marktführende Lebensmittelkonzerne auf zahlreiche Berichte, die im Rahmen der im ARD-Themenwoche „Essen ist Leben“ ausgestrahlt wurden, mit Gegendarstellungen: Offensichtlich wurden sie durch die hohen Einschaltquoten alarmiert. Auch war es für Geyrhalter „in wenigen Fällen sehr leicht“, eine offizielle Dreherlaubnis zu bekommen – viele Firmen, so der Regisseur auf der Webseite zu *Unser täglich Brot*, hatten „Angst vor der Öffentlichkeit“ und „vor dem, was so ein Film deutlich machen könnte“.<sup>45</sup> Diese Beobachtungen korrelieren mit einer Feststellung des Soziologen Harald Welzers, nach der sich die gegenwärtige, gesellschaftliche Energie darauf richtet, Symptome der Umweltkrise „verschwinden zu lassen und das Funktionieren zu simulieren“ (38). Tatsächlich aber sind eben jene Simulationsversuche Anzeichen dafür, dass „das kurzfristig erfolgreichste System der Menschheitsgeschichte an seine Funktionsgrenze gekommen ist“ (38). Wenn auch Welzer an dieser Stelle nicht weiter ausführt, wie die

---

<sup>45</sup> <http://www.unsertaeglich.brot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/UNSER%20TÄGLICH%20BROT%20Interview%20Nikolaus%20Geyrhalter.pdf>.

Simulation des Funktionierens seiner Meinung nach aussehen mag: Meiner Meinung nach kann das Agieren der Nahrungsmittelindustrie selbst als eine solche Simulationsstrategie gewertet werden, deren Ziel darin besteht, Bilder der Nahrungsmittelproduktion so weit wie möglich zu unterdrücken – eben gerade, weil sie eine enorme Wirkung haben.

Im vorliegenden Kapitel gehe ich von der Frage aus, mit welchen ästhetisch-rhetorischen Mitteln Bedingungen und Folgen der gegenwärtigen Nahrungsmittelproduktion in *Unser täglich Brot* und *We Feed the World* verhandelt werden. Dabei verfolge ich die Absicht, sowohl die filmischen Stilmittel beider Regisseure als auch die von Welzer behauptete gesellschaftliche Krise anhand des Fallbeispiels Agrikultur genauer zu beschreiben. Ganz bewusst benutze ich dabei die deutsche Entsprechung des englischen *agriculture* – nach McCann „a specialized form of human management of the natural world“ (39) – um zu betonen, dass es sich bei Agrikultur um eine Kulturleistung handelt und es daher die Kulturwissenschaften sind, die bei der Diskussion über die heutige Nahrungsmittelproduktion einen wichtigen Beitrag zu leisten haben.<sup>46</sup> Sowohl bei *Unser täglich Brot* als auch bei *We Feed the World*, so meine These, handelt es sich um Infragestellungen menschlicher Einflussnahme und Dominanz in Hinblick auf das nichtmenschliche Lebendige. Wie beide Filme verdeutlichen, sind die Grenzen zwischen Natur und Kultur im Anthropozän porös geworden: Aufgrund von Massentierhaltung, Monokultur und Genmanipulation kann von einer so umfassenden Krise des Natürlichen die Rede sein, dass der Naturbegriff selbst in Frage steht. Rhetorisch jedoch verfahren beide Filme genau gegensätzlich: Während *We Feed the World* wie die Mehrzahl der zeitgenössischen Food-Dokus eine klare Agenda verfolgt, enthält sich *Unser täglich Brot*

---

<sup>46</sup> Dies gilt meines Erachtens sowohl für die deutschen Kulturwissenschaften als auch für die anglo-amerikanischen *cultural studies*.

zumindest scheinbar jeglicher eindeutigen Positionierung – im Gegensatz zur Mehrzahl der zeitgenössischen Food-Dokus verzichtet Geyrhalter auf eine Ergänzung und Relativierung der Filmbilder, sei es durch einen Sprecherkommentar als auch durch Interviewsegmente, Unter- und Zwischentitel, eine diegetische Tonspur oder Filmmusik. Wie zu zeigen sein wird, kann dieser Verzicht bereits als wesentliche Aussage über ein von der Gewaltbereitschaft der Spezies Mensch geprägtes System gelten – gerade der Vergleich zu *We Feed the World* – ein Film, in dem Versprachlichungen agrikultureller Gegebenheiten befremdlich stehen bleiben – zeigt dies. Zwar verweigert sich *Unser täglich Brot* aufgrund einer Absenz kommentierender Stilmittel einer expliziten, d. h. tatsächlich ausgesprochenen Aussage zur zeitgenössischen Agrikultur. Doch aufgrund der Titelgebung stellt *Unser täglich Brot* die Frage nach unserer Schuld in Bezug auf unseren Umgang mit dem nichtmenschlichen Lebendigen in dem Raum, wie sie auch im Diskurs zum Anthropozän derzeit gestellt wird.



Abbildung 1: Das Logo der „Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion“

Bereits das Firmenzeichen der 1994 von Nikolaus Geyrhalter gegründeten Produktionsfirma Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion (NGF), deren Schwerpunkt auf Kinodokumentarfilmen mit Autor\_innen-Handschrift und Arbeiten für Qualitätsprogramme im Fernsehen liegt, verweist darauf, dass das filmische Schaffen dieser Produktionsgruppe

für eine umweltorientierte Analyse von besonderem Interesse ist (Abb. 1). Das Firmenlogo zeigt einen einzelnen Menschen in einer weiten Landschaft, an dessen Horizont sich eine Bergkette abzeichnet, und löst damit ein Reflektieren über die wechselseitige Beziehung zwischen Mensch und Umwelt aus. Mit Michael Pekler stellen sich mir beim Betrachten des Logos Fragen wie „Wo findet man diesen Horizont, über den man blicken muss, um die Welt vielleicht besser zu verstehen?“ Und: „Wohin ist der Blick zu richten, wenn man etwas von der Welt erfahren will?“ (Pekler 6).

Im Fall von *Unser täglich Brot* führt die Suche nach einer Antwort zu den gegenwärtigen Produktionsstätten der Nahrungsmittelindustrie, in welche der Film ungewöhnliche Einblicke ermöglicht. Geyrhalters filmische und konzeptionelle Verfahrensweise kann als filmische Standortbegehung der heutigen Produktionsorte der Nahrungsmittelindustrie bezeichnet werden.<sup>47</sup> Auf einen Einstieg in das Thema mittels „Bilderreigen“ (Webseite zum Film) folgen 26 an den verschiedensten Orten Europas gefilmte Einzelszenen. Elf dieser Szenen bebildern die Massentierhaltung, neun Szenen die Ernte von Obst und Gemüse. Die übrigen Szenen zeigen den Gemüseanbau, eine Szene den Salzabbau unter Tag. Auffälligstes Stilmittel ist dabei das Fehlen eines Sprecherkommentars und, vielmehr noch, der Verzicht auf jegliche gesprochene Meinungsäußerung, etwa in Interviewsegmenten mit Insidern oder Kritikern der Nahrungsmittelindustrie. Dadurch verfolgt *Unser täglich Brot*, zumindest auf den ersten Blick, keine eindeutige Agenda wie viele, von Meinungsäußerungen dominierte Food-Dokus, in welchen die Wirksamkeit des

---

<sup>47</sup> Wolfgang Widerhofer (Schnitt) spricht in einem Gespräch mit Silvia Burner von einer „Begehung, im räumlichen und im zeitlichen Sinn“. Siehe <http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/UNSER%20TÄGLICH%20BROT%20Interview%20Wolfgang%20Widerhofer.pdf>

Bildes in der Regel durch die hinzutretende Sprache ergänzt oder auch relativiert wird.<sup>48</sup>

Auch auf Sprache als Schrift im Bild (*inserts*) und als Schrift zwischen den Bildern (Zwischentitel) verzichtet Geyrhalter – möglicherweise im Vertrauen darauf, dass das Wort nicht mehr an Information liefert als bereits das Bild bietet. Verzichtet wird damit jedoch auch auf die Kontextualisierung der Filmbilder; erst ein im Internet einsehbares „Szenen-Erinnerungs-Protokoll“ verschafft einen Sach- und Situationszusammenhang, aus dem heraus das Bildmaterial besser verstanden werden kann.<sup>49</sup> Gleiches gilt für die auditive Dimension: Statt auf eine Relativierung der Wirksamkeit des Bildes durch eine zusätzliche auditive Ebene (wie etwa eine nicht-diegetische Tonspur oder Filmmusik) setzt Geyrhalter auf die Verstärkung des Wirklichkeitseindrucks durch im Bild lokalisierte (synchrone) Geräusche oder auch Umgebungsgeräusche. Auf eine nicht-diegetische Tonspur und Filmmusik verzichtet *Unser täglich Brot*. Somit ist Geyrhalters filmische Standortbegehung von einer Ästhetik geprägt, die als Ästhetik des Verzichts bezeichnet werden kann.

Auffällig ist zunächst der Titel. Bei „Unser täglich Brot“ handelt es sich um ein Zitat aus dem christlichen Vaterunser, dem bekanntesten Gebet des Christentums, welches in fast jedem christlichen Gottesdienst gesprochen wird und welches eine Mischung aus Bittgebet und Lobpreisung darstellt. Vervollständigt lautet das titelgebende Textzitat „Unser täglich Brot gib uns heute“ und bringt die Bitte zum Ausdruck, die Ernte möge erfolgreich ausfallen so dass die Versorgung durch das Nahrungsmittel Getreide gewährleistet sei. Das Zitat verweist weiter auf den hohen Symbolgehalt des Brotes – unerlässliches

---

<sup>48</sup> Ich denke hier an die amerikanischen Dokumentarfilme *Food, Inc.* (2008) und *Vegucated* (2011), die rhetorisch das Ziel verfolgen, Filmzuschauer\_innen zu einer reflektierten Ernährungsweise zu bringen.

<sup>49</sup> Siehe <http://unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/des/resources/UNSER%TÄGLICH%20BROT%20Schulmaterialien.pdf>. Das Szenen-Erinnerungs-Protokoll befindet sich auf Seite 22 der Schulmaterialien.

Grundnahrungsmittel in vielen – auch östlichen – Kulturen der Welt und seit seiner Erfindung in Ägypten ca. 5000 v. Ch. „der Inbegriff des Lebensnotwendigen“ (Hörisch 55). „Unser täglich Brot“ ist aber auch eine formelhafte Phrase, die zum Topos in der Debatte um die globale Nahrungsmittelverteilung geworden ist. So war in den siebziger Jahren immer wieder in Bezug auf die vom Hunger bedrohte Dritte Welt vom „Kampf ums täglich Brot“ die Rede; in seiner soziologischen Untersuchung der achtziger Jahre, *Risikogesellschaft*, spricht Ulrich Beck vom „Kampf ums täglich Brot“, an dessen Stelle „in den hochentwickelten, reichen Wohlfahrtsstaaten des Westens“ das Problem der Überernährung oder auch der „dicken Bäuche“ getreten sei (Beck 27). 2012 diente „Unser täglich Brot“ dem Landesmuseum für Technik und Arbeit Mannheim als Titel einer Ausstellung zur Industrialisierung der Ernährung. In deren Folge hat der Topos eine weitere Konnotation angenommen: Mit der Titelgebung *Unser täglich Gift* (2010) spielt die französische Regisseurin Marie Monique Robin in ihrem für den Fernsehsender ARTE produzierten Fernsehdokumentarfilm auf die Nutzung von Pestiziden und Herbiziden im Nahrungsmittelanbau an. Somit wird heute auch im Rahmen der Debatte um die gesundheitlichen Folgen industriell hergestellter Nahrungsmittel auf den Topos des „täglichen Brotes“ zurückgegriffen.

Bei Geyrhalters Ästhetik des Verzichts handelt es sich um das Resultat stilistischer und rhetorischer Entscheidungen, die wiederholt als Mangel aufgenommen worden sind. So vergleicht der Filmkritiker Rob Nelson die didaktische Qualität des Films mit der einer Power-Point-Präsentation. In Bezug auf *Unser täglich Brot* kommentiert Nelson: „The documentarian does have his rules. One: voiceovers are verboten“ („Doc-Making Off the Map“). Was wie allzu regelhaft erscheint hat jedoch filmgeschichtlich Tradition: Auch im

Direct Cinema – einem Dokumentarfilmgenre, das in den 50er Jahren in Amerika entstand – gilt es als stilistisches Ideal, auf die Beeinflussung des Zuschauers bewusst zu verzichten; die beobachteten Vorgänge sollen so wirklichkeitsgetreu wie möglich aufgezeichnet und das gefilmte Geschehen durch die Anwesenheit der Kamera so wenig wie möglich beeinflusst werden (*observational camera*).<sup>50</sup> Zusammengenommen führten diese stilistischen Entscheidungen jedoch häufig zu dem Vorwurf, das Verhältnis zum Sujet sei letzten Endes standpunkt- und kritiklos – ein Vorwurf, der auf den ersten Blick auch *Unser täglich Brot* gemacht werden könnte.

Geyrhalters Standortbegehung verschafft den Filmzuschauer\_innen Einblicke in vollautomatisierte Abläufe in so gut wie allen Phasen des Obst- und Gemüseanbaus und der Tierhaltung – und damit auch in die beeindruckende technische Effizienz, von der die Agrikultur seit der Ablösung menschlicher Arbeitskraft durch Hochtechnologie geprägt ist. In diesem Sinn kommen auch Filmzuschauer\_innen mit einer technozentrischen Perspektive – welche beinhaltet, dass die Macht der Technologie als beruhigend empfunden und die Anwendung rationaler und vermeintlich „wertfreier“ Technik begrüßt wird – auf ihre Kosten, lässt doch Geyrhalters kommentatorische Abstinenz Raum für eine solche, auf die menschliche Kulturleistung der Technologie fokussierte Rezeption.<sup>51</sup> Gleichzeitig jedoch löst

---

<sup>50</sup> Siehe Bender, „Direct Cinema“, <http://filmlexikon.unikiel.unikiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=124> (24.6.2013).

<sup>51</sup> Nach O’Riordan lassen sich zwei einander entgegen gesetzte Sichtweisen auf Natur und Umwelt kontrastieren. Den ökozentrischen Modus beschreibt O’Riordan als auf der Vorannahme einer natürlichen Ordnung basierend, in der sich alles nach natürlichen Gesetzen bewegt und in der eine perfekte, jedoch sehr störanfällige Balance besteht solange der Mensch nicht eingreift. Ökozentrismus „argues for low impact technology (but is not antitechnological); it decries bigness and impersonality in all forms (but especially in the city); and demands a code of behavior that seeks permanence and stability based upon ecological principles“ (1) wie beispielsweise Biodiversität. Nach Timothy O’Riordan in seinem umweltwissenschaftlichen Grundlagenwerk *Environmentalism* richtet der Technozentrist seine Hauptaufmerksamkeit eher auf die Mittel an sich, „particularly the managerial

eben jene perfektionierte Wirksamkeit der Apparate, die Konrad Mrusek von einer „Roboterlandwirtschaft“ sprechen lassen, Ambivalenz aus: So ist der Moment, in dem ein maschineller Greifarm mit einem ohrenbetäubenden Geräusch einen Olivenbaum schüttelt und alle Oliven innerhalb weniger Sekunden zu Boden fallen, für den Drehbuchautoren und Filmkritiker Günter Pscheider „wie ein Wunder“: Nach Meinung Pscheiders hat man im Kino selten „ein prägnanteres Bild für die Allmacht der Technik gesehen“ („Tempel der Effizienz“). Ist von der „Allmacht der Technik“ die Rede, so kommt keineswegs nur Bewunderung *für* Technologie zum Ausdruck, sondern auch ein Unwohlsein angesichts der Machtfülle technischer Apparate. Auch der Filmkritiker Ulrich Kriest sieht in bestimmten, im Film gezeigten Apparaturen (etwa bei der maschinellen Ausweidung und dem Filetieren von Lachsen) „so viel an ins Destruktive umgeschlagener Kreativität, dass man nicht umhin kann, die schöpferische Intelligenz dahinter zu bewundern und zugleich zu fürchten“ („Unser täglich Brot“). Diese Kommentare spiegeln eine gesamtgesellschaftliche Entwicklung wieder: Während wissenschaftliche Erkenntnisse und ihre technologische Umsetzung schneller voranschreiten denn je und sowohl die materielle Umwelt als auch unsere gesellschaftlichen Werte verändern, treffen Wissenschaft und Technologie zunehmend auf Skepsis und Widerstand, und zwar nicht nur aufgrund der wenig wünschenswerten – durch ihre schnelle Entwicklung generierten – Nebenwirkungen, sondern auch in Hinsicht auf ihre Grundannahmen in Bezug auf Natur und Fortschritt.<sup>52</sup> Und auch beim Sehen von *Unser täglich Brot* nimmt die Skepsis immer mehr zu.

---

principles, since its optimism about the continued improvement of the human condition allows it to be rather less troubled about the evaluative significance of its achievements“ (1).

<sup>52</sup> Siehe dazu Heise, „Postmodernism“ 137-138.



Abbildung 2: Nach der Ernte abgedeckte Anbaufläche im Gewächshaus (Segment aus dem einführenden Bilderbogen)

*Unser täglich Brot* ist dominiert von Gewächshaus- und Innenaufnahmen, bei denen eine statische Kamera so positioniert ist, dass der Blick der Zuschauer\_innen auf eine auf die Bildmitte zulaufende Gerade gerichtet ist (Abb. 2 und 5). Das vorherrschende Kompositionsprinzip ist somit Linearität – eine Ästhetik, mit der auch die Webseite zum Film agiert.<sup>53</sup> Überwiegend weite und totale Kameraeinstellungen (*long shots*) vollziehen auf diese Weise die Monotonie heutiger agrikultureller Organisationsformen und -prinzipien ästhetisch nach, welche darauf beruhen, dass die zum Einsatz kommende Maschinerie effizient durch die Anbaugelände bewegt werden kann. Gerade im Vergleich zu den nicht-linearen Gestaltungsprinzipien des biodynamischen Pflanzenanbaus erscheint diese Geradlinigkeit monoton, zeichnet sich doch dieser, auf den Begründer der Anthroposophie, Rudolf Steiner, zurückgehende Anbau, durch Kleinteiligkeit, Wechselwirtschaft und damit einen abwechslungsreichen ästhetischen Eindruck aus. Im Standbildbeispiel (Abb. 2) setzt

---

<sup>53</sup> Siehe <http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/website.jart?rel=de&contentid=1130864824947>.

sich die Eintönigkeit der Geradlinigkeit auch farblich weiter fort: So das Filmbild vom monochromen Weiß der Abdeckfolie dominiert. Nicht nur ist hier Grün, die Symbolfarbe des Vegetativen und Lebendigen, und Braun, Symbolfarbe der Erde, durch eine Farbe ersetzt, die gemeinhin nicht mit Pflanzenwachstum assoziiert wird. Auch resultieren Komposition und Farblichkeit zusammengenommen in der Ästhetik einer Kunstwelt, die sich durch Gleichförmigkeit und Wiederholung auszeichnet.

Ein Vielzahl von Einstellungen zeigen solch „hochgradig unnatürliche Einheiten“, wie sie die heutigen Anbauflächen, von wenigen Ausnahmen abgesehen, darstellen. Die in dieser Form des Anbaus vorzufindenden Organisationsprinzipien resultieren aus dem „bewussten Unterfangen“, so der Umwelthistoriker Frank Uekoetter, „to build a production system around a single plant“ („Magic“ 4). Der unendlich komplexen Welt „of flesh and blood, root and web“ sind solche Organisationsformen, wie die australische Philosophin Val Plumwood herausstellt, rücksichtslos aufgezwungen (*Environmental Culture* 14): Sie stellen die gestalterische Folge einer übersteigerten Rationalität dar, welche die intellektuelle und kulturelle Krise, in der wir uns heute befinden, maßgeblich ausmacht. Fälschlicherweise wird diese Krise, so Plumwood, als „ökologische Krise“ bezeichnet:

The crisis of failure in which we stand is conventionally said to be a crisis of ecology, which suggests a crisis of failing of nature. In reality, the „ecological crisis“ is a crisis or failing of reason and culture, a crisis of monological forms of both that are unable to adapt themselves to the earth and to the limits of other kinds of life. (*Environmental Culture* 15)

Zentral an dieser Stelle – wie auch in Plumwoods Gegenwartsanalyse überhaupt – ist der Begriff der „monologischen Formen“ oder auch Strukturen, die Plumwood als rein

verstandesmäßig generierte („ratiogenic“) organisatorische Muster versteht, welche allein der Logik der Gewinnmaximierung folgen und somit als „hyperkapitalistisch“ zu beschreiben sind (*Environmental Culture* 14). An der agrikulturellen Präsenz dieser Muster, die in einem antagonistischen Verhältnis zu den Formen des Lebendigen stehen, kann, so Plumwood, ein kulturelles oder auch intellektuelles Versagen abgelesen werden. Auch David Orr sieht die heutige Agrikulturlandschaft als Resultat ihrer ökonomischen Bedingungen. Nach Orr stellt ein Maisfeld in Iowa heute weniger etwas Natürliches, sondern vielmehr eine „komplizierte menschliche Vorrichtung“ dar, die von einer Vielzahl von Faktoren bestimmt ist:

„importiertem Öl, Supertankern, Pipelines, Warenmärkten, Banken und Zinssätzen, staatlichen Behörden, zukünftigen Märkten, Maschinerie, Liefersystemen für Ersatzteile und im Agrargeschäft verankerten Firmen, die Saatgut, Kunstdünger, Herbizide und Pestizide verkaufen“ (meine Übersetzung von Orr 56).<sup>54</sup> Agrikulturell veränderte Landschaft ist demnach durch ein Geflecht aus ökonomischen und politischen Faktoren bestimmt, die eine weniger profitträchtige Organisationsweise – wie etwa die biodynamische – nicht mehr zulassen. *Unser täglich Brot* zeigt die ästhetischen Konsequenzen dieses Geflechts.

Stellt Monokultur das bewusste Unterfangen dar, „to build a production system around a single plant“ („Magic“ 4), so könnte Geyrhalters Film als bewusstes Unterfangen bezeichnet werden, seine Filmästhetik nach eben jenen Produktionssystemen auszurichten. Dass die Filmbilder die Tendenz zur Eintönigkeit haben und in der Gesamtschau zuweilen

---

<sup>54</sup> „An Iowa cornfield is a complicated human contrivance resulting from imported oil, supertankers, pipelines, commodity markets, bank and interest rates, federal agencies, future markets, machinery, spare parts supply systems, and agribusiness companies that sell seeds, fertilizers, herbicides, and pesticides“ (Orr 56).

auch langweilen können, ist dabei ein in Nebeneffekt, der in Kauf genommen wird.<sup>55</sup>

Geyrhalter positioniert sich, so könnte man provokativ formulieren, indem er Langeweile erzeugt – auch wenn er durch seine ästhetisch-rhetorischen Verzichtentscheidungen seine Möglichkeiten, zu den Filmbildern via Sprecherkommentar selbst Stellung zu nehmen, zumindest auf den ersten Blick deutlich einschränkt. Die vermeintlich „ländliche“ Sphäre der Agrikultur, so zeigt *Unser täglich Brot*, ist zu einer artifiziellen Kunstwelt geworden, die mit der agrikulturell geprägten Landschaft der ersten Hälfte des Zwanzigsten Jahrhunderts kaum mehr etwas gemeinsam hat. Nur noch als Artefakt postmoderner Lebenswelten – gemeinsam mit Industriebrachen, Verkehrsachsen und Parkhäusern – können solche Anbauflächen noch in die Landschaftsdiskussion mit einbezogen werden.<sup>56</sup>

Eintönigkeit wird auch dann filmisch verhandelt, wenn die Kamera mobil ist. Häufig ist sie auf landwirtschaftliche Geräte montiert und wird dadurch selbst Teil der landwirtschaftlichen Maschinerie; Beispiele sind das Mitfahren der Kamera auf einer Fütterungsmaschine, welche die Gänge eines Kuhstalls abfährt, oder bei der vollautomatisierten Kartoffelernte (Abb. 3). Dieses Mitfahren der Kamera ermöglicht den Filmzuschauer\_innen eine unmittelbare (wenngleich filmisch vermittelte) Teilnahme an den Arbeitsabläufen. Dabei werden sie dem monotonen Rhythmus der Arbeitsabläufe unmittelbar ausgesetzt und gezwungen, die eigene Wahrnehmung diesem Rhythmus anzupassen – und

---

<sup>55</sup> Spreche ich von Langweile als einer möglichen Zuschauerreaktion, so beziehe ich dabei auf Erfahrungen beim gemeinsamen Sehen des Filmes im Freundes- und Bekanntenkreis wie auch bei der Diskussion des Filmes im Rahmen des Seminars „Contemporary Germany“, welches ich 2010 im Deutschprogramm der University of Washington (Seattle) unterrichtet habe.

<sup>56</sup> Zum postmodernen Landschaftsbegriff siehe Fischer, „Landschaft als kulturwissenschaftliche Kategorie“ (2008), 19-20. Helmut Schneider spricht von Landschaft als einem „diffus zwischen Geographie und Ästhetik schillernden Begriff“ (Schneider vii). Seit Mitte der 1990er Jahre erfährt die Kategorie der Landschaft, so Norbert Fischer, „eine wissenschaftliche Konjunktur und wird in unterschiedlichen Disziplinen zwischen Geografie, Geschichte und Gartenarchitektur kontrovers diskutiert, konzeptualisiert und theoretisch neu ausgeleuchtet“ (20).

zwar sowohl visuell als auch auditiv. Ein Wegschauen wird somit verunmöglicht. Von Bedeutung ist auch der Blick der Kamera, der häufig von den Personen, welche die Fahrzeuge bedienen, weg auf den maschinellen Vorgang selbst gerichtet ist, wobei der Eindruck einer Landwirtschaft ohne Menschen entsteht. Dieser Blick zieht eine Parallele zwischen Filmarbeit und agrikultureller Arbeit: Ebenso wenig wie im Filmbild der Kameramann zu sehen ist, der den technischen Vorgang des Filmens durchgeführt, ist diejenige Person zu sehen, die den agrikulturellen Apparat bedient. In beiden Fällen ist technisches Gerät notwendig um Mobilität zu gewährleisten: Nicht nur Kartoffelernte und Tierfütterung, sondern auch der *tracking shot* greifen auf die gleichen technischen Innovationen zurück. Macht sich in *Unser täglich Brot* die Kamera das landwirtschaftliche Gerät zunutze, um den *tracking shot* zu realisieren, so reflektiert der Film in diesem Moment auf das Filmmachen selbst zurück. Hier zeigt sich ein Widerspruch: Die filmische Verhandlung agrikultureller Praktiken wird erst ermöglicht durch eine Technologie, die gleichzeitig eben jene Form der Landwirtschaft unterstützt, die zur Diskussion steht.



Abbildung 3: Die Kamera fährt bei der Kartoffelernte mit.

Ebenso wenig wie *Unser täglich Brot* ein Wegschauen erlaubt, erlaubt der Film ein Weghören: Nicht nur visuell, sondern auch auditiv stellt der Film somit ein unmittelbares Dabeisein her. Auditiv werden die bereits beschriebenen Fahrten der Kamera von lauten Maschinengeräuschen dominiert; beim Segment der Tierfütterung mittels Fütterungsmaschine werden die Tiergeräusche von diesem Maschinengeräusch vollständig überlagert. Eine Fahrt mit dem Sprühgerät (im Gewächshaus) hingegen ist dominiert von einer eigenartigen Stille – zu hören ist hier nur das Sprühgeräusch. Auf eine diegetische Tonspur sowie auf Filmmusik verzichtet *Unser täglich Brot*. Vielmehr werden die Filmzuschauer\_innen dem monotonen Rhythmus der Arbeitsabläufe unmittelbar ausgesetzt und sind gezwungen, die eigene Wahrnehmung diesem Rhythmus anzupassen.

Obwohl es sich bei *Unser täglich Brot* um eine Standortbegehung gegenwärtiger Produktionsstätten der Nahrungsmittelindustrie handelt, evozieren viele Aufnahmen eine zukünftige Welt, in welcher der Nahrungsmittelanbau immer künstlichere Formen annimmt. Insbesondere die Kunstwelten der Gewächshäuser rufen eine Science-Fiction-Welt auf: Hier bewegen sich technische Apparate vollautomatisch durch den Raum; die wenigen menschlichen Akteure tragen in einzelnen Gewächshausaufnahmen Ganzkörperschutzanzüge und Gesichtsmasken. Doch diese Science-Fiction-Figuren tragen die Schutzanzüge nicht, um sich gegen die feindliche Umwelt fremder Planeten zu schützen. Vielmehr zeigt der Film Arbeiter\_innen, die Monokulturen mit Pestiziden und Herbiziden besprühen. Neben den bereits beschriebenen, räumlichen Organisationsprinzipien spielt der Einsatz dieser Pflanzen„schutz“mittel in der Monokultur eine wesentliche Rolle: Schädlingsbekämpfungsmittel und Unkrautvernichtungsmittel werden zur Bekämpfung derjenigen Insekten und Unkrautarten eingesetzt, welche der großflächige Anbau bzw. die großflächige Präsenz

jeweils nur einer Pflanzensorte mit sich bringt. Wie das Genre Science-Fiction selbst scheinen diese Aufnahmen sowohl den Möglichkeiten als auch den Fallstricken der Industriegesellschaft nachzuspüren und zu fragen, ob diese nicht länger unter Kontrolle hat, was sie geschaffen hat. Gleichzeitig erinnert das Futuristische dieser Filmbilder auch daran, dass nicht nur das Jetzt und Hier der Nahrungsmittelproduktion zur Debatte steht, sondern vielmehr noch die Frage, wo der Weg, den wir eingeschlagen haben, überhaupt hinführt. Die Landwirtschaft, so Schwägerl, „ist auch heute eine der wichtigsten Kräfte, aus denen die Zukunft entsteht“ (80). Doch wie sollte oder könnte diese Zukunft aussehen?

Nicht nur an Science-Fiction-Welten lassen die Ganzkörperschutzanzüge und Gesichtsmasken der Arbeiter\_innen im Gewächshaus denken. Auch zu den Gasmasken des Ersten Weltkrieges stehen die Gesichtsmasken in einer assoziativen Nähe, die nicht rein zufällig ist. Wie die Historikerin Sarah Jansen zeigt, markiert der Erste Weltkrieg nicht nur den ersten militärischen Gaswaffeneinsatz, sondern auch eine beginnende Verflechtung von Militärwesen und „Schädling“bekämpfung in der Landwirtschaft, die bis heute andauert.<sup>57</sup> Mit Ende des Ersten Weltkrieges begann der massive Eintritt der chemischen Industrie in die industrielle Produktion von Insektiziden, ermöglicht und organisiert durch eine Kooperation von Entomologen, Physiko-Chemikern und Toxikologen des Gaskriegs, die den „Transfer materieller Techniken und militärischer Strukturen des Gaskriegs in die angewandte Entomologie“ konzipierten. Eine bis heute andauernde Verflechtung von Agrikultur und Militärwesen setzte ein; der „Schädling“ wurde als „ein mit Massenvernichtungsmitteln

---

<sup>57</sup> Hier folge ich Jansen, die den Begriff „Schädlinge“ durchgehend in Anführungszeichen setzt.

tötbares Objekt“ (371) konfiguriert.<sup>58</sup> Auch die „soldatisch aufgereihten Paprikastauden“ in der fünften Szene, die Christiane Grepe beobachtet, lassen sich zu dieser agrikulturellen Praxis in Bezug setzen, wird solch eine Geradlinigkeit doch durch den Einsatz von Chemikalien erst ermöglicht.

Auch das Segment eines zunächst idyllisch erscheinenden, blühenden Sonnenblumenfeldes rückt die Nahrungsmittelproduktion in eine assoziative Nähe zum Militäreinsatz. In diesem Segment suggeriert die Kameraeinstellung dem Filmzuschauer, sich selbst mitten im Sonnenblumenfeld zu befinden. Ein Kleinflugzeug erscheint im Bild, bewegt sich am Bildrand entlang, dreht ab und kommt dann direkt auf die Kamera und damit den Filmzuschauer zu. Im Tiefflug bewegt es sich direkt über die Kamera hinweg und versprüht dabei eine Substanz, die sich über das Sonnenblumenfeld ausbreitet. An dieser Stelle zitiert die Kameraeinstellung die als „crop duster attack“ bekannt gewordene Sequenz aus Alfred Hitchcocks *North by Northwest*, eine der bekanntesten Hitchcock-Szenen überhaupt, in der mithilfe eines „Schädlings“bekämpfungsflugzeugs ein Mordanschlag auf einen von einer Verbrecherbande verfolgten Geschäftsmann (Cary Grant) verübt wird, der in eine abgelegene, von industrieller Agrikultur geprägte ländliche Gegend gelockt wurde.<sup>59</sup> Wie in *North by Northwest* lässt die berühmte „Hitchcocksche Einstellung“ (Pscheider) der Kamera in diesem Segment für die Filmzuschauer\_innen den Eindruck entstehen, selbst in eine Chemikalienwolke eingehüllt zu werden. Diese Kameraeinstellung spielt auf eine

---

<sup>58</sup> Zur Kontinuität von Kriego- und landwirtschaftlicher Produktion siehe auch den Kapitelabschnitt „Die Chemisierung der Landwirtschaft“ in Frank Uekoetters *Die Wahrheit ist auf dem Feld: Eine Wissensgeschichte der deutschen Landwirtschaft* (2010).

<sup>59</sup> Auf dieses filmische Zitat hat Günther Pscheider hingewiesen. In dieser ikonischen Szene der Filmgeschichte fliegt ein Kleinflugzeug zunächst am Horizont entlang, dreht dann ab und fliegt, Höhe verlierend, direkt auf den Filmzuschauer zu und knapp über ihn hinweg. Nach wiederholtem Angriff versprüht der Pilot Pestizide über dem Maisfeld, in dem der Verfolgte Zuflucht gesucht hat.

Tradition der „Schädlings“bekämpfung an, die sich als „Fortsetzung des Luftkrieges nun gegen Insekten“ (Jansen 357) nach Ende des Weltkriegs darstellte: Durch das Konzept, Arsene in großem Umfang bei der „Schädlings“bekämpfung vom Flugzeug aus einzusetzen, wurden die Ergebnisse der Gaswaffenforschung des so genannten „Vaters des Gaskriegs“, Fritz Haber (1868-1934), in die Friedensjahre gerettet (siehe Jansen 357). Überflüssig gewordene chemische Restbestände der Kriegsproduktion wurden in Folge durch die „Schädlings“bekämpfung vom Flugzeug aus absorbiert.<sup>60</sup> Wie bereits die Segmente des automatischen Sprühens und des Sprühens mit Schutzanzügen verweist das Segment der „Schädlings“bekämpfung vom Kleinflugzeug aus auf die Verflechtung von Militärwesen und Landwirtschaft und somit darauf, dass die heutige „Input“-Orientierung der Landwirtschaft auf diese Verflechtungen zurückzuführen ist.<sup>61</sup> Damit evoziert das Segment die neue Dimension der Gewaltbereitschaft der Spezies Mensch, die sich nicht mehr gegen die eigene Spezies, sondern vielmehr gegen die Umwelt richtet.

Der Diskurs der Gewalt gegen die Natur ist keineswegs neu. Die Kulturleistung der Agrikultur – bereits seit Jahrtausenden wirkt der Mensch durch den Ackerbau auf seine Umwelt ein – kann auch als Beispiel der Manipulation von und Dominanz über Natur betrachtet werden, die mit der Domestizierung von Pflanzen und Tieren einher geht.<sup>62</sup> Dabei

---

<sup>60</sup> In den USA zeigte sich die Fortsetzung des Luftkriegs in der Schädlingsbekämpfung am deutlichsten nach dem Vietnamkrieg: Chemikalien, die den Dschungelkrieg erst ermöglicht hatten – insbesondere DDT und 2,4-D – wurden nach dem Ende des Krieges in der Landwirtschaft vermarktet (siehe Fitzgerald 40).

<sup>61</sup> So fasst Fitzgerald die Veränderungen in der Landwirtschaft wie folgt zusammen: „Agriculture has become much more „input“ oriented (fertilizers, pesticides, herbicides, irrigation), diversified farming has given way to specialized farming, mechanization has become the dominant form of farm power, and the number of farmers has decreased precipitously“ (38).

<sup>62</sup> Für den Umwelthistoriker J. R. McNeil stellt der Beginn der Domestizierung von Tieren und Pflanzen einen der sieben Wendepunkte in der Umweltgeschichte der Welt dar („The First Hundred Thousand Years“, 28). Nach Jeffrey D. Sachs stellte die Erfindung der Landwirtschaft in Bezug auf

stellte die Erfindung fest-angeschirrten Pfluges im siebten Jahrhundert vor Christus ein Paradigmenwechsel dar, handelte es sich dabei doch um eine Technologie, die eine „Attacke“ auf Land und Boden ermöglichte, wie der Historiker Lynn White herausstellt. Nicht nur Historiker, sondern auch Kunsthistoriker, Philosophen und Tiefenökologen machen vom Topos der Gewalt gegen Natur und Umwelt Gebrauch: In *Landscape and Memory* spricht Simon Schama von der „brutalen Manipulation der Natur“ in der Geschichte der Agrikultur (Schama 13, meine Übersetzung), Plumwood kritisiert die zunehmende Macht technologischer und ökonomischer „Waffen“, die in der gegenwärtigen Agrikultur zum Einsatz kommen, und der Tiefenökologe James Lovelock stellt Landwirtschaft als militärische Praxis dar, indem er die Umwandlung der englischen Landschaft in Monokulturen mit einem „Krieg“ gleichsetzt (*Revenge* 111). Paul Sheehan sieht in der Gewalt gegen Natur und Umwelt eine neue, postmoderne Konstellation, „where man wages war on the world“ (27). Die Kosten für diese neuartige Form der Kriegsführung – der Krieg gegen den Planeten selbst – könnten sich, so Sheehan, in den Dimensionen der Kosten für beide Weltkriege bewegen.

Der Krieg gegen Pflanzen und Tiere, den *Unser täglich Brot* abbildet, erscheint auf den ersten Blick nicht als solcher – läuft er doch nüchtern und kontrolliert ab. Zum Eindruck dieser Nüchternheit und Kontrolle tragen neben den Kameraeinstellungen, -bewegungen, der Farbgebung und dem auditiven Eindruck die Lichtverhältnisse maßgeblich bei. Nur etwa die Hälfte der Aufnahmen in *Unser täglich Brot* sind bei natürlichem Licht gedreht, bei allen anderen Aufnahmen handelt es sich um Innenaufnahmen. Wie bei den Szenen zur Ernte bei Nacht (die drei von neun Szenen zur Ernte ausmachen) verweist das Kunstlicht in diesen

---

die steigende Weltbevölkerung den „entscheidenden Durchbruch“ dar (58).<sup>62</sup> Schwägerl schreibt, die Landwirtschaft habe „die Erdoberfläche verändert wie keine andere Revolution zuvor“ (89).

Aufnahmen auf die Bedingungen einer Agrikultur, in der Abläufe nicht mehr an den natürlichen Tagesrhythmus und Jahreszeiten gebunden sind.



Abbildung 4: Der heutige Hühnerstall

Besondere Momente stellen diejenigen Aufnahmen dar, in denen sich die Kamera zunächst im Dunkeln befindet. Dies ist der Fall in einer Einstellung im ersten Themenabschnitt, dem Abschnitt zur Hühnerproduktion: Hier befindet sich die Kamera und damit die Filmzuschauer\_innen im Dunkeln; grüne Kontrolllämpchen, die sich in gleichmäßigem Abstand an beiden Seiten befinden, deuten einen Gang an. Beim Einschalten des Lichts zeigt sich, dass die Kamera am Ende eines langen Ganges positioniert ist, auf dessen ganze Länge der Blick der Zuschauer\_innen gerichtet ist – ein Mittelstreifen läuft linear auf die Bildmitte zu. Der Blick auf einen Arbeiter in weißem Arbeitskittel wird freigegeben; die grünen Kontrolllämpchen erweisen sich als Markierungen für Türen, die sich an beiden Seiten des Ganges befinden (Abb. 4). Was sich *hinter* diesen Türen befindet lässt sich nur aus dem vorausgegangenen Segment schließen, in welchem das Einschalten des Lichts ein ebenfalls zentrales filmisches Moment darstellt. In dieser ersten Einstellung direkt

nach Ende des einführenden Bilderbogens befindet sich die Kamera in einem völlig dunklen Raum. Als im Nachbarraum Licht eingeschaltet wird zeigt sich, dass beide Räume durch ein Sichtfenster verbunden sind; Der Blick auf hochgestapelte Paletten mit Küken wird freigegeben (Abb. 5). Ein eigenartiger Kontrast der Kunstwelt und des Lebendigen, dessen Präsenz in dieser Kunstwelt widersinnig ist, entsteht. In beiden Beispielen wird durch das Einschalten des Lichts buchstäblich Licht ins Dunkel der industriellen Agrikultur gebracht – ein aufklärerischer Gestus, bei dem das Licht der Klarheit und Erkenntnis die Dunkelheit des Unwissens ablöst. Dies ist gleichzeitig ein Gestus der Enthüllung – nach Michael Renov eine der vier grundsätzlichen Tendenzen des Dokumentarfilms – die jedoch, wie das Einschalten von Licht, kontrolliert und schrittweise erfolgt.<sup>63</sup> Im beschriebenen Segment erhält der Blick der Kamera durch das Sichtfenster die Abtrennung dieses Bereichs und somit eine distanzierte Außenperspektive aufrecht. Kurz nachdem der Blick auf die hochgestapelten Paletten freigegeben wird, wird das Licht im Raum wieder ausgeschaltet; durch die nur punktuelle Nutzung der Lichtquelle bleibt der Einblick vereinzelt und kontrolliert. Das Ein- und Ausschalten des Lichts fungiert somit bei Geyrhalters Standortbegehung als *schrittweise* Sichtbarmachung und Offenlegung der Bedingungen und Folgen der Nahrungsmittelproduktion.<sup>64</sup> Somit vollzieht der Film auf ästhetischer Ebene jenen Zustand des Kontrolliertseins nach, welcher die Systeme der industriellen Agrikultur und Massentierhaltung paradigmatisch bestimmt.

---

<sup>63</sup> Siehe Renov, „Towards a Poetics of Documentary“ (1993).

<sup>64</sup> Wolfgang Widerhofer (Schnitt) spricht im Interview spricht in Bezug auf *Unser täglich Brot* von einer „Begehung, im räumlichen und im zeitlichen Sinn“. Siehe <http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/UNSER%20TÄGLICH%20BROT%20Interview%20Wolfgang%20Widerhofer.pdf>.



Abbildung 5: Das Ein- und Ausschalten des Lichtes lässt nur sorgfältig kontrollierte Einblicke in das Dunkel der gegenwärtigen Agrarindustrie zu.

Die Szenen zur Hühnerproduktion sind nicht rein zufällig an den Beginn des Films gestellt. Zum einen ist das Ei aufgrund seiner biologischen Funktion in der Fortpflanzung und seiner Ästhetik (die ebenmäßige Form) mit einem besonders hohen Symbolwert belegt: Als „Symbol des Ursprungs, Entstehens und (Neu-)Beginns“ (Stenzel 74) spielt es eine wichtige Rolle in unserer visuellen Kultur. Das Huhn wiederum gilt als im Nahrungsmittelprozess rücksichtslos utilisiertes Nutztier, dessen hohen Symbolwert sich Tierschutzaktivist\_innen zunutze machen, wie die Namensgebung der amerikanischen Online-Organisation *Our Hen House* zeigt.<sup>65</sup> Franz-Theo Gottwald dient das Huhn aufgrund seines hohen Symbolwerts als hyperutilisiertes Nutztier in seinem umweltethischen Appell als Beispiel dafür, dass ein „neu zu findender ökologischer Umgang mit den Tieren“ notwendig sei (149). In *Unser täglich Brot* handelt es sich bei den Szenen zur Hühnerproduktion um insgesamt vier Szenen, das sind mehr als zu jedem anderen

---

<sup>65</sup> Siehe <http://www.ourhenhouse.org>.

Nahrungsmittel. Diese Szenen zeigen ein System, welches die Kontrolle sämtlicher Aspekte eines Hühnerlebens – von der Bebrütung des Eis bis zur vollmechanischen Schlachtung – notwendig macht. Dabei ist das Huhn jedoch nur *ein* – im Film besonders herausgestelltes – Beispiel der menschlichen Einflussnahme auf alle ehemals „natürlichen“ Vorgänge der Reproduktion. Weitere Beispiele für diese Form der Kontrolle in Bezug auf utilisierte Nutztiere sind die – eine natürliche Paarung verhindernde – Absamung von Stieren, die Überprüfung des Samenmaterials im Labor, die Geburt eines Kalbs durch Kaiserschnitt, zum Säugen ihrer Ferkel festgeschnallte Säue und die manuelle Massenkastation von Ferkeln. Alle diese Szenen illustrieren, dass das Nutztier der präindustriellen Agrikultur dem ausschließlich für die Nahrungsmittelproduktion bestimmten Tier Platz gemacht hat: Plumwood spricht in diesem Zusammenhang vom reduziert wahrgenommenen „Fleisch-Tier“ („meat-animal“).<sup>66</sup> Dass gerade die Produktionsstätten der Abbildung der Produktionsstätten von Fleisch-Tieren entgegen wirken zeigt der Versuch des Geflügelkonzerns Wiesenhof, die Ausstrahlung der ARD-Reportage mit dem Titel „Das System Wiesenhof – Wie ein Konzern Tiere, Menschen und Umwelt ausbeutet“ im September 2011 zu verhindern; Wiesenhof legte eine Programmbeschwerde ein und verlangte eine außerordentliche Sitzung des Rundfunkrates.<sup>67</sup> Das Beispiel Wiesenhof zeigt: Um das gegenwärtige, gesellschaftlich sanktionierte System aufrecht zu erhalten ist ein Bilderverbot notwendig – insbesondere, wenn es sich, wie im Fall des Huhns, um Tiere mit hohem Symbolwert handelt.

---

<sup>66</sup> Nach Meinung der Umweltwissenschaftler Peter Meroth und Konrad Moltke ist das Nutztier der präindustriellen Agrikultur in der modernen Industriegesellschaft nicht nur verschwunden: Dass es jemals existiert hat ist heute „fast gänzlich aus dem öffentlichen Bewusstsein verdrängt“ (37).

<sup>67</sup> <http://www.ndr.de/regional/niedersachsen/oldenburg/wiesenhof117.html>.

Weltweit stellt die Nahrungsmittelproduktion heute den Hauptgrund dafür dar, dass Tiere getötet werden. Auch in der deutschsprachigen Ländern ist der Fleischkonsum hoch: Jede/r Deutsche isst heutzutage durchschnittlich 60 Kilogramm Fleisch im Jahr; innerhalb seines gesamten Lebens entspricht dies 720 Hühnern, 33 Schweinen, 25 Hasen, acht Rindern, sechs Schafen, vier Rehen, zwei Ziegen und einem halben Pferd.<sup>68</sup> Die Tötungsmaschinerie, die notwendig ist, um einen solch hohen Konsum zu ermöglichen, setzt nach Meinung von Plumwood eine Dissoziation von Gefühl und Verstand oder auch eine Hypertrennung („hyper-separation“) voraus, bei der auf der einen Seite die Utilisierung steht und auf der anderen die Annahme, dass es sich bei Tieren um Wesen handelt, die es wert sind, moralisch berücksichtigt zu werden. Diese Hypertrennung sieht Plumwood in der westlichen Kultur verankert und durch die Bedingungen der Massentierhaltung noch verschärft (*Environmental Culture* 160). Sie resultiert in einer „unbehaglichen“ Unterscheidung zwischen persönlichen Haustieren und reduziert wahrgenommenen Fleisch-Tieren.<sup>69</sup> Wie die Psychologin Melanie Joy herausstellt, betrachten viele Menschen jedoch auch Tiere, die keine Haustiere sind, als empfindungsfähige Lebewesen und haben Gefühle für sie. Selbst Fleischessern ist es daher unangenehm, mit den Bedingungen der Massentierhaltung konfrontiert zu werden:

---

<sup>68</sup> Hierbei handelt es sich um gerundete Durchschnittswerte auf Grundlage von Zahlen des Statistischen Bundesamtes. Siehe „Das große Fressen“. *Süddeutsche Zeitung Magazin* 26 (2012), 24-25.

<sup>69</sup> Haustier und „Fleisch-Tier“ werden dabei in dualistischen Termini definiert und als komplementäre Tierkategorien betrachtet, „with the hyper-subjectivized and emotionally-invested ‚pet‘ privileged over the undersubjectified and emotionally devested ‚meat‘“ (Plumwood, *Environmental Culture* 160). Ferner heißt es bei Plumwood: „The hyper-separation between the ‚pet‘ animal and the ‚meat‘ animal is intensified as the meat animal becomes subject to the rationally instrumentalized mass-production regime of the factory farm or laboratory. The ‚familiar‘ animal disappears, and the complementary polarity of the subjectivized and underemployed ‚pet‘ animal and the reduced and instrumentalized ‚meat‘ animal takes it place“ (162). Auch Jost Hermand unterscheidet zwischen „Wohnzimmertier“ und „die einer gnadenlos mechanisierten Lebensweise unterworfenen Nutztiere“ („Gehätschelt und gefressen“ 70).

Most of us, even those who are not „animal lovers“ per se, don't want to cause anyone – human or animal – to suffer, especially if that suffering is intensive and unnecessary. It is for this reason that violent ideologies have a special set of defenses that enable humane people to support inhumane practices and to not even realize what they're doing. (Joy 33)

Gewalttätige Ideologien, so Joy hier, operieren mit spezifischen Verteidigungsmechanismen, die es erlauben, unmenschliche Praktiken zu unterstützen. Erst die Visualisierung dieser Praktiken stellt sich dem umfassenden Verdrängungsprozess entgegen, welcher die gesellschaftliche Abtrennung des Bereichs der Fleischproduktion und die damit einhergehende vollständige Utilisierung des Tieres für die Nahrungsmittelproduktion erst erlaubt. Selbst unter Fleischessern ist augenblicklich ein Trend zur (begrenzten) Sichtbarmachung festzustellen: So fotografiert der Journalist und Biologe Denis Buchmann für sein Projekt „Fleisch ein Gesicht geben“ zur Schlachtung bestimmte Schweine und stellt diese Fotografien auf seine Webseite, um Konsumenten zu einem bewussteren, respektvolleren Fleischkonsum zu bewegen.<sup>70</sup> Gemeinsam haben Projekte wie „Fleisch ein Gesicht geben“ und die vegetarische Agenda Joys die Intention, die Prinzipien und Praktiken eines Systems freizulegen, „that has since its inception been in hiding“ (Joy 21) und daher einen exzessiv gesteigerten Fleischkonsum erst erlaubt.

Zum Systemerhalt des exzessiven Fleischkonsums in den westlichen Ländern gehört es weiterhin, die Fahrt zum Schlachthaus im Verborgenen stattfinden zu lassen. Wird sie in unser Bewusstsein zurückgeholt, kann dies traumatische Folgen haben: Als der britische

---

<sup>70</sup> <http://www.zeit.de/2012/06/WOS-Schwein>. Zuletzt eingesehen am 17.11.2012. Dort können die Kunden dann abstimmen, welches Schwein geschlachtet werden soll. Landet das Tier als Wurst im Glas, erscheint sein Foto als Label.

Straßenkünstler Banksy 2013 die „Stille der Lämmer“ („The Silence of the Lambs“ lautete der Titel seines Kunstprojekts) brechen wollte und einen mit Stofftieren beladenen LKW durch New York City fahren ließ, während ein Tonband aufgeregte Tiergeräusche abspielte, fingen viele Kinder an zu weinen und wurden eiligst von ihren Eltern vom Schrecksort der Straßenperformance weggebracht.<sup>71</sup> Auch *Unser täglich Brot* lässt die Zuschauer\_innen das Schicksal der für das Schlachthaus bestimmten Tiere antizipieren (Abb.6): Beim Mitfahren der Kamera beim Schweinetransport wird der distanzierte Modus der Standortbegehung unterbrochen, indem vorübergehend eine unmittelbare visuelle Nähe zu den Schweinen auf diesem Transport hergestellt wird. Da die Mehrzahl der Filmzuschauer\_innen üblicherweise nur Haustieren eine solche unmittelbare Nähe gewähren, wird die kulturell verankerte Hypertrennung zwischen Tieren, die unterschiedlichen Zweckbestimmungen zugeordnet sind, durch die Nähe der Kamera zu den Fleisch-Tieren in diesem Segment Frage gestellt.<sup>72</sup>



Abbildung 6: Auch beim Transport zum Schlachthaus fährt die Kamera mit.

<sup>71</sup> Siehe [http://grist.org/list/banksys-latest-project-shows-screaming-stuffed-animals-being-taken-to-slaughter/?utm\\_source=facebook&utm\\_medium=update&utm\\_campaign=socialflow](http://grist.org/list/banksys-latest-project-shows-screaming-stuffed-animals-being-taken-to-slaughter/?utm_source=facebook&utm_medium=update&utm_campaign=socialflow).

<sup>72</sup> Zur intensiven, subjektiven Nähe zu Haustieren siehe auch Plumwood, *Environmental Culture* 160.

Das Mitfahren der Kamera auf der Fahrt zum Schlachthof ist auch ein Beispiel dafür, dass Geyrhalter mit Assoziationen und subtilen Infragestellungen arbeitet anstatt explizit anzuprangern, was als Missstand aufgefasst werden könnte. Zwar gehört es auch hier zu Geyrhalters Gestus des „kühlen“ Beobachtens, sich der Beeinflussung des Bildinhalts durch einen Sprecherkommentar zu enthalten. Doch anstatt das Segment via Sprecherkommentar zu aktualisieren, bleibt die Endbestimmung der Schweine unausgesprochen, ihr Schicksal kann also nur aus dem Kontext erschlossen werden. Das Segment der Fahrt zum Schlachthaus befindet sich im einführenden Bilderbogen, welcher mit Bildern der Reinigung des Schlachthauses beginnt (Abb. 8); die Assoziation der Fahrt zum Schlachthaus stellt sich daher unmittelbar ein. Somit ermöglicht der Kommentarverzicht den Zuschauer\_innen, das Schicksal der Schweine zu antizipieren – was den folgenden Schlachthaussegmenten eine noch größere Wirkung verleiht.

Auch damit, wie die Arbeitsbedingungen auf die in der industriellen Nahrungsmittelproduktion Tätigen zurückwirken, setzt sich *Unser täglich Brot* auseinander. In Geyrhalters Film zeichnet sich die Arbeitswelt der Agrikultur durch eine Wort- oder auch Sprachlosigkeit aus; bei den dort Tätigen handelt es sich um stumme Akteure. Ihnen fehlt ein Fürsprecher (realisiert durch einen Sprecherkommentar) ebenso wie die Möglichkeit, für sich selbst zu sprechen (beispielsweise in Interviewsegmenten). Zu dem Verzicht auf Interviewsegmente äußert sich Wolfgang Widerhofer (Schnitt) in einem auf der Webseite der NGF veröffentlichten Interview: „Eine Interviewsituation“, so Widerhofer, „wäre der Versuch, den entindividualisierten Industrieprozess mittels Interviews zu reindividualisieren. Wir haben uns, wenn man so will, für den horror vacui des Schweigens entschieden“.<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup><http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/UNSER%20TÄGLICH%20BROT%20Interview%20Wolfgang%20Widerhofer.pdf>.

Dieser „horror vacui des Schweigens“ gibt den Maschinengeräuschen viel Raum: Christiane Grepe spricht in Bezug auf *Unser täglich Brot* von einer „Stummheit der Bilder“, in denen „das Surreale, Entsinlichte dieser sterilen Produktionswelten“ durch „Summen, Rattern und Kreischen der Laufbänder und Apparate“ noch verstärkt wird. Stumm sind diese Bilder nicht nur deswegen, weil menschliche Stimmen fehlen. Selbst wenn Menschen in *Unser täglich Brot* sprechen, können sie nicht verstanden werden. Als Beispiel dient mir hier das Segment, welches Arbeiter\_innen zeigt, die mit dem Bus zur Spargelernte transportiert werden. Zwar hören wir Stimmen, können jedoch die Sprache, die gesprochen wird, nicht verstehen; sowohl die Tonqualität an dieser Stelle als auch der Untertitel – der in der Filmfassung für Hörgeschädigte „Fremdsprachige Stimmen“ lautet – enthalten uns ein Verstehen vor. Somit bleiben die in der Nahrungsmittelproduktion Tätigen entweder im unmittelbaren oder im übertragenen Sinne stumm.

Der „horror vacui des Schweigens“ (Widerhofer) während des Produktionsprozesses setzt sich in den gezeigten Arbeits- und Essenspausen weiter fort: Hier zeigt *Unser täglich Brot* schweigende Arbeiter\_innen, die in ihrer Pause meist alleine sind.<sup>74</sup> Somit liefert der Film eine Antwort auf die Frage, wie die Essenskultur derjenigen Menschen aussieht, die tagtäglich an der Verarbeitung von Vieh zu Fleisch teilnehmen: Aus dem geselligen Nahrungsmittelverzehr ist das einsame, stumme Verzehren einer Pausenmahlzeit geworden. Die Pausenszenen – es gibt davon insgesamt fünf – lassen sich somit als ironische Infragestellung der feierlichen Geselligkeit lesen, die traditionell mit dem Essen von Fleisch und Brot verbunden ist. Sprachgeschichtlich ist diese feierliche Geselligkeit im altdeutschen

---

<sup>74</sup> Nur ein einziges Pausengespräch findet statt: In diesem steht das Heraufsetzen des Rentenalters in Deutschland zur Diskussion; die Sorge kommt zum Ausdruck, den Arbeitsbedingungen der Nahrungsmittelproduktion gegebenenfalls länger ausgesetzt zu sein.

Wort für Fleisch, *germate* oder *mate*, der mit dem man Essen teilt, verankert.<sup>75</sup> Auch das titelgebende Brot evoziert Geselligkeit: Der „gemeinsame Brotverzehr, das Teilen bzw. Brechen des Brotes“ dient bereits zu biblischen Zeiten als „Ursymbol der familiären, freundschaftlichen, stammesgeschichtlichen und religiösen Zusammengehörigkeit“ (Hörisch 55). In *Unser täglich Brot* jedoch bleiben die Arbeitnehmer\_innen in der Nahrungsmittelindustrie beim Essen mit sich allein; die Arbeitsbedingungen wirken auf ihre kommunikativ-soziale Situation zurück. Folglich hat das System der Massentierhaltung nicht nur für Fleisch-Tiere Konsequenzen, sondern auch für die menschlichen Akteure in diesem System.

Um die ästhetisch-rhetorischen Implikationen der „Sprachlosigkeit“ in *Unser täglich Brot* weiter auszuloten lohnt es sich, Geyrhalters Film mit einem weiteren Dokumentarfilm aus Österreich zu kontrastieren. Zeitgleich zu *Unser täglich Brot* und flankiert sowohl von aufwändig gestalteten Flyern als auch einem Begleitbuch, dessen Vorwort von Renate Künast stammt, lief Erwin Wagenhofers *We Feed the World* in den Kinos an: Eine Low-Budget-Produktion abseits des Mainstreams, für die Wagenhofer zwar weltweit, jedoch mit nur einer Regieassistentin unterwegs war. Die einzelnen Kapitel sind jeweils einem Nahrungsmittel aus einem Land gewidmet: „Brot aus Österreich“, „Fisch aus Frankreich“, „Tomaten aus Spanien“, „Auberginen aus Rumänien“, „Soja aus Brasilien“ und „Geflügel aus Österreich“. Auf diese Weise vollzieht der Film gewissermaßen eine Reise um die Welt, die in Österreich ihren Ausgangspunkt nimmt und auch dort wieder endet – auf ähnliche Weise reisen heute viele in den westlichen Ländern konsumierte Lebensmittel um den

---

<sup>75</sup> Nach Paul Shepard ist *meat* (engl.) auf das indoeuropäische Wort *mad* zurückzuführen, „from which comes Old German *germate*, or ‚mate‘, one with whom food is shared. The Sanskrit is *madati*, meaning ‚rejoice‘. Meat is therefore ‚celebrated sharing‘“ (*Others* 29).

Globus. Wie Geyrhalter verzichtet Wagenhofer auf einen die Einzelepisoden zusammenhaltenden Sprecherkommentar. Doch im Gegensatz zu *Unser täglich Brot* enthält Wagenhofers Film zahlreiche Interviewsequenzen: Die allgemeine Problematik der Nahrungsmittelproduktion und -verteilung erhält Gesichter und Stimmen, und zwar von Menschen unterschiedlichster Länder und gesellschaftlicher Gruppen. In ihrer Gesamtheit resultieren Filmmusik, Interviewsequenzen und Zwischen- und Untertitel in einer „appellativen Rhetorik“ (Mauer 194), mithilfe derer ein ausgeprägter Impetus des Mahnens aufrechterhalten wird.

Wie bei „Unser täglich Brot“ handelt es sich auch bei „We feed the world“ um eine feste Formel, die sich in der zeitgenössischen Debatte um die Nahrungsmittelverteilung verselbständigt hat. „We feed the world“ kann als *die* zentrale Aussage der Agrarindustrie gelten: mit Hilfe von Genmanipulation den so genannten Kampf gegen den Welthunger gewinnen zu können.<sup>76</sup> Gleichzeitig fungiert „We feed the world“ als Standardformel, mit der konventionelle Anbauweisen in der Agrarindustrie verteidigt und Alternativen wie

---

<sup>76</sup> Als Beispiel dient mir in diesem Zusammenhang ein Gespräch der Zeitschrift *Scientific American* am runden Tisch mit Firmenvertretern der Branche Biotechnologie, das 2009 unter dem Titel „Biotech’s plans to sustain agriculture“ publiziert wurde. In diesem Gespräch äußert der Präsident der Firma Syntega Crop Protection, der größten agrochemischen Firma weltweit: „At Syntega [...] we believe that the combination of different technologies is actually what is going to allow us to increase food production by 50 percent over the next 25 years, which is what *we* need to do to *feed the growing world* population“ (meine Heraushebung). Auch ein die Zeitschrift *Scientific American* vertretender Gesprächsteilnehmer verwendet ein ähnlich allübergreifendes „wir“ als er im gleichen Gespräch den Mythos, Gentechnologie sei im Kampf gegen den Hunger in der Welt notwendig, zur Disposition stellt: „I’m sure that you have all often heard the comment that the real cause of hunger in the world isn’t a lack of food, it’s a problem of poverty. That if we’re looking to make sure that all the people in *the world* will be *fed*, we need to reform much of the rest of the political and economic fabric of society“ (92, meine Heraushebung). Siehe dazu „Biotech’s Plans to Sustain Agriculture“, in: *Scientific American* October (2009), 86-94.

biologischer Anbau abgewertet werden.<sup>77</sup> Somit kann die Formel als Teilaspekt eines Diskurses bewertet werden, der zur eingangs festgestellten Simulation des Funktionierens beiträgt: Kommt Gentechnologie zum Einsatz, so impliziert die Formel „We feed the world“, erscheint die zukünftige Versorgung der Weltbevölkerung mit Nahrungsmitteln machbar.

Bereits durch die Titelgebung signalisiert *We Feed the World* die Teilnahme am Diskurs zur Genmanipulation. Im Kapitel „Auberginen aus Rumänien“ wird dieser Problematik Stimme und Gesicht des ehemaligen Produktionsdirektors der Firma Pioneer in Rumänien, Karl Otrók, verliehen, bei dem es sich wie bei allen Interviewpartnern um einen Insider der Nahrungsmittelindustrie handelt. In diesem Kapitel zeigt sich, dass es sich bei „We feed the World“ um das Motto des heute zum Chemie- und Pharmakonglomerat DuPont gehörenden führenden Saatgutherstellers Pioneer handelt – ein Konglomerat, für das lediglich der ebenfalls global agierende Saatgut- und Herbizidhersteller Monsanto „als eine Art Konkurrenz bezeichnet werden darf“ (Wagenhofer und Annas 29). In einem zentralen Interviewsegment im Kapitel zitiert Karl Otrók die titelgebende Formel wörtlich („Die [von der Firma Pioneer] sagen ja: We feed the world. Und das tun sie auch“). Doch entgegen dieser affirmativen Aussage in Bezug auf Pioneer kommt in diesem Interview die Sorge Otróks über die Veränderung pflanzlichen Genmaterials zum Ausdruck. Seine Rede zeichnet sich durch ständiges Suchen nach der richtigen Wortwahl aus: So wechselt Otrók beim Sprechen über genmanipulierte Auberginen immer wieder von „Natursachen“ zu „Hybridsachen“, wodurch eine Verunsicherung in Bezug auf die Frage, ob es sich bei

---

<sup>77</sup> Siehe dazu Pollan, *Botany of Desire* (2001), 220. Zu Gentechnologie und der Dominanz von Großkonzernen in der Nahrungsmittelindustrie sagt ein weiterer Bauer aus Idaho: „It’s here to stay. It’s necessary if we’re going to *feed the world*, and it’s going to take us forward“ (234, meine Heraushebung). Damit wird die zentrale Selbstaussage, Bauern und international agierende Großkonzerne der Nahrungsmittelproduktion seien zum Kampf gegen den Welthunger angetreten, verknüpft mit der Behauptung, dass dieser Kampf nur mithilfe von Gentechnologie zu gewinnen sei.

genmanipulierten Pflanzen noch um Natur handele und wie dieses Produkt sprachlich zu benennen sei, zum Ausdruck kommt. Zwar handelt es sich bei den als Nahrung angebauten Pflanzen nie um reine „Natursachen“, da alle heutigen Gemüsesorten erst durch menschliche Eingriffe entstanden sind (siehe Heise, *Nach der Natur* 38).<sup>78</sup> Doch ist mit den heutigen Verfahren, bei denen die Resistenz gegen spezifische Herbizide genetisch „eingebaut“ wird (was Firmen wie Pioneer erlaubt, eben jene Pflanzensorten gemeinsam mit dem entsprechenden Herbizid zu vermarkten), ein neues Niveau erreicht. Weltweit führen solche und weitere Geschäftspraktiken, die zur weltweiten Kontrolle des Saatgutes durch nur wenige Großfirmen beitragen, zu einer massiven Abnahme der Vielfalt von Gemüsesorten, welche Otrók – wie auch viele Umweltaktivisten – beklagt. Über eine zukünftige Welt reflektierend, in der alle Nahrungsmittel gentechnisch verändert sind, antizipiert Otrók ein anthropogenes, irreversibles Weltende:

Die Kinder werden sich nicht mehr erinnern wie eine Tomate, ein Apfel oder irgendetwas anderes geschmeckt hat. Es wird alles anders schmecken. Der Fortschritt lässt sich nicht aufhalten. Und wie es aussieht wollen wir ihn auch gar nicht aufhalten. Wir wollen das nicht aufhalten. Das geht weiter und weiter und weiter bis es irgendwann mal zu Ende ist.

Hier rekurriert Otrók auf einen Diskurs, der sich „um das Motiv der beschädigten, bedrohten, zerstörten und verschwindenden Natur kristallisiert“ (Heise, *Nach der Natur* 17) und mit der

---

<sup>78</sup> Ironischerweise, so Pollan, mag deren Ursprung sogar in dem sorgfältig von der Zivilisationslandschaft abgrenzten, unkontrollierten Bereich der Müllhalde zu finden sein: „One theory of the origins of agriculture holds that domesticated plants first emerged on dump heaps, where the discarded seeds of the wild plants that people gathered and ate – already unconsciously selected for sweetness or size or power – took root, flourished, and eventually hybridized“ (*Botany* 186). Von da an hat nur ständiges Eingreifen in natürliche Abläufe für die heutigen Tomaten- oder Auberginensorten gesorgt.

kritischen Reflexion der Modernisierungsbedingungen in Zusammenhang steht. Dieser Diskurs vom „Ende der Natur“ ist in Otroks Rede an ein Aufrechterhalten des Topos des Pastoralen gekoppelt, wodurch westliche Industrieländer mit denjenigen Ländern kontrastiert werden, auf die der Zugriff durch global agierende Saatgutfirmen noch nicht erfolgt ist. So sind in Rumänien nach Meinung Otroks zwar arme, aber glückliche Menschen und ein glückliches Landleben anzutreffen, welches im Österreich der Generation Otroks bereits verloren gegangen ist. In dieser Sichtweise auf die ländliche Gesellschaft als ehemals intakt und idyllisch zeigt sich ein „Rolltreppeneffekt“, den Raymond Williams bereits in den siebziger Jahren beobachtet hat und der zum Ausdruck bringt, dass sich in der Wahrnehmung der Moment der vermeintlichen Existenz einer „heilen“ Natur immer weiter in die Vergangenheit verschiebt (siehe Heise, *Nach der Natur* 18). Als „Insider“ aus der Nahrungsmittelindustrie, der selbst bereits das „Ende der Natur“ in die Zukunft projiziert, nimmt Otrok in Hinblick auf die in *We Feed the World* Interviewten eine zentrale Stellung ein: Über ihn läuft die filmische Verhandlung einer Krise des Natürlichen in der gegenwärtigen Nahrungsmittelproduktion, die mit Genmanipulation in direktem Zusammenhang steht.

An dieser Stelle eingefügt ist ein Segment eines Interviews mit dem Schweizer Soziologen, Politiker und Sachbuchautoren Jean Ziegler, eine über *We Feed the World* hinaus bekannte Größe mit medialer Präsenz im öffentlichen Leben der deutschsprachigen Länder. Gerade weil Wagenhofer – wie Geyrhalter – auf einen Sprecherkommentar verzichtet, ist die Figur Zieglers – von 2000 bis 2008 in seiner wichtigsten gesellschaftlichen Funktion ehemaliger UN-Sonderbeauftragter für das Menschenrecht auf Nahrung – von erheblicher Bedeutung. Die Interviewsequenzen mit Ziegler fungieren teilweise als

Bindeglieder zwischen den einzelnen Sequenzen und schaffen sowohl einen übergreifenden Rahmen für Wagenhofers Film als auch die globale Perspektive, die programmatisch bereits im Filmtitel zum Ausdruck kommt. Dadurch, dass die in den einzelnen Filmkapiteln zur Diskussion gestellten Missstände von Ziegler mit zusätzlichen Informationen und Statistiken untermauert werden, wird der UN-Sonderbeauftragte nicht nur zum maßgeblichen Experten, dessen Ausführungen die in den jeweiligen Kapiteln aufgeworfenen Problemstellungen statistisch untermauern. Im Kapitel „Auberginen aus Rumänien“ setzt Ziegler Otroks kritische Hinterfragung der weltweiten Vermarktung genmanipulierten Saatgutes und des nur vermeintlich wohltätigen Image der Firma Pioneer („Ein Konzern hat kein Herz“) weiter fort und bezeugt, die Zahl der hungernden und an den Folgen von Hunger erkrankten Menschen steige ständig. Nicht nur widerlegt Ziegler damit die Selbstaussage marktführender Großfirmen in der Nahrungsmittelproduktion, der Bekämpfung des Welthungers verpflichtet zu sein. Auch wird er zu einer Stimme des Gewissens und zur moralischen Instanz – und stellt somit die zentrale Figur in Hinblick auf die appellative Rhetorik des Filmes dar.

Ein Vergleich des Kapitels „Geflügel aus Österreich“ mit den bereits diskutierten Segmenten zur Hühnerproduktion in *Unser täglich Brot* macht weitere Unterschiede von *We Feed the World* und *Unser täglich Brot* deutlich. Wie die Diskussion der Interviewabschnitte mit Karl Otrok zeigt, handelt es sich bei *We Feed the World* – im Unterschied zu *Unser täglich Brot* – um eine kommentierte Standortbegehung: Aufgrund der Interviewsegmente sind Umgebungsgeräusche weniger stark betont. Da Wagenhofer – wie Geyrhalter – auf einen Sprecherkommentar verzichtet, wird die Verbalisierung der sichtbar gemachten Bedingungen und Folgen der Nahrungsmittelproduktion ausschließlich durch die Interviewpartner vorgenommen. Deren Äußerungen bleiben für sich selbst stehen: Es gibt

keine Stimme aus dem Off. Interviewpartner zu Beginn des Kapitels „Geflügel aus Österreich“ ist laut Untertitel „Hannes Schulz, Geflügelzüchter“ – wie die übrigen Interviewten ein Insider der Nahrungsmittelproduktion. Gleich zu Kapitelbeginn wird in *We Feed the World* eine Nähe zum Fleisch-Tier hergestellt, wie sie auch in *Unser täglich Brot* punktuell erfolgt: Zu sehen ist ein krähender Hahn in der Halbtotale, im Hintergrund eine Halle, die mit Hunderten von Tieren der gleichen „Hybridlinie“ (Kommentar Schulz) gefüllt ist. Erscheint an dieser Stelle der Untertitel „Steiermark, Österreich“, so zeigt dies, dass *We Feed the World* wie auch *Unser täglich Brot* sorgfältig durchkomponiert ist, endet doch das vorausgegangene Kapitel mit der Aufnahme eines Lastwagens mit der Aufschrift „Die Steiermark – das grüne Herz Österreichs“ – und weist damit auf eben jenes Steiermark-Image hin, welches im Folgekapitel in Frage gestellt wird. Hier erhalten die Filmzuschauer\_innen Einsicht in einen „Mastelternbetrieb“ – laut Schulz einer von nur drei Betrieben weltweit, die „Masteltern vertreiben“. Daran schließt sich eine Szenenfolge an, die durch den Untertitel „Brütereier Schulz, Steiermark“ kontextualisiert wird. Hier folgt die Kamera einem Arbeiter durch einen Gang, der dem in *Unser täglich Brot* abgebildeten Gang (Abb. 5) überraschend ähnlich sieht – womit die Gleichförmigkeit der künstlichen Umwelten der Massentierhaltung erneut deutlich wird. Beschrieben wird der Gang als „Vorbrütbereich“, in dem Eier zur „Einlage“ vorbereitet werden: die „sogenannte Kunstbrut“, welche, wie Hannes Schulz feststellt, die Natur nur „nachmacht“. In der anschließenden Szenenfolge zur vollautomatisierten Schlachtung von Hühnern ergänzt der Kommentar die Filmbilder durch Zahlen und Fakten: Im gezeigten Schlachtbetrieb beträgt die „Tagesproduktion“ an die 50 000 Tiere, die pro Tag geschlachtet werden. In diesem Kapitel befremden die Versprachlichungen der Prozesse, die zu sehen sind: Die

Beschreibungsweisen selbst leisten einer utilitaristischen Sichtweise auf Fleisch-Tiere Vorschub, die Sprache der Agrikultur verhält sich systemkonform. Hier zeigt sich der Vorteil der Sprachlosigkeit in *Unser täglich Brot*: Wird die umfassende Utilisierung von Tieren durch die Sprache der Agrikultur mitgetragen, so bedeutet der Verzicht auf Sprache, dem System die Akzeptanz zu entziehen.

Auch an den im Kapitel „Hühner aus Österreich“ eingefügten Interviewsegmenten zeigt sich, dass Versprachlichungen eine nur scheinbare Erweiterung der Problematik darstellen können. Das letzte Interview im Kapitel (der Interviewte wird nicht mit Namen genannt) endet mit einer Erweiterung auf die globale Perspektive, die einzubeziehen *We Feed the World* ein Anliegen ist, welches bereits im Titel zum Ausdruck kommt. Im Interview werden die Produktionsbedingungen im gezeigten Schlachtbetrieb dadurch gerechtfertigt, dass von den Geflügelproduzenten in Asien und Südamerika eine „Gefahr“ ausgehe, da die dortigen Schlachthöfe billiger produzieren könnten. Folglich verhandelt *We Feed the World* die wohl maßgeblichste Rechtfertigungsstrategie der Massentierhaltung: der Verweis auf die Globalisierung. In einer globalisierten Welt, nach Frederick Jameson gekennzeichnet durch „the rapid assimilation of hitherto autonomous national markets and productive zones into a single sphere“ (57), nehme der Druck auf Erzeuger stetig zu.<sup>79</sup> Diese globale Entwicklung der Einverleibung vormals autonomer, nationaler Märkte und Produktionszonen in nur *eine* ökonomische Sphäre beklagt auch der am Ende des Kapitels – wie gewohnt – eingeschaltete Jean Ziegler, der ebenfalls den globalen Wettbewerb unter Nahrungsmittelproduzenten für die gegenwärtigen Produktionsbedingungen verantwortlich

---

<sup>79</sup> Siehe dazu Jameson, „Notes on Globalization as a Philosophical Issue (1998). Wichtig in diesem Zusammenhang ist auch das von Jameson konstatierte Verschwinden „of national subsistence (in food, for example)“ (57).

macht. Wie Fragen der Ethik und der Tierrechte auch in unserer globalisierten Welt zu ihrem Recht kommen können, bleibt jedoch außen vor: Wie eine Vielzahl zeitgenössischer Food-Dokus geht *We Feed the World* nicht über eine Anklageerhebung hinaus.

*We Feed the World* schließt mit einem Interviewsegment mit Peter Brabeck-Lethmathe, einem (ehemaligen) *key player* bei der Durchsetzung kapitalistischer Geschäftsinteressen in Entwicklungsländern schlechthin (Abb. 7). Die Konstellation Ziegler-Brabeck ist zentral für die Dynamik und appellative Rhetorik des Filmes: Wie bei Ziegler handelt es sich auch bei Brabeck, von 1997 bis 2007 Chief Executive Officer (CEO) des Lebensmittelkonzerns Nestlé, um eine über *We Feed the World* hinaus bekannte Größe mit medialer Präsenz im öffentlichen Leben der deutschsprachigen Länder. Da Nestlé als weltweit größter Lebensmittelkonzern und Marktführer großen Einfluss auf die extrem schwankenden und niedrigen Weltmarktpreise hat, gleichzeitig aber viele seiner Ausgangsprodukte aus Ländern bezieht, in denen die Lebensmittelproduktion durch extrem niedrige Menschenrechtsstandards gekennzeichnet ist, gerät der Konzern in den Medien der deutschsprachigen Länder bis heute wiederholt in die negativen Schlagzeilen und wird ebenso kontinuierlich in einschlägigen Schwarzbüchern aufgelistet.<sup>80</sup> Bis heute sorgt Brabecks Lebensmittelimperium Nestlé weltweit dafür, dass die Privatisierung von Nahrungsmitteln und Wasser voranschreitet und diese lebenswichtigen Güter in Geschäftseigentum umgewandelt werden. Brabeck selbst steht im zeitgenössischen Mediendiskurs symbolisch für einen uneingeschränkten, gewissenlosen Kapitalismus, der nach der bereits erfolgten umfassenden, weltweiten Kommerzialisierung von Nahrungsmitteln auch vor einer Kommerzialisierung des ebenso lebensnotwendigen Gutes

---

<sup>80</sup> Siehe z. B. Hans Werner und Peter Weiss, *Schwarzbuch Markenfirmen* (2001).

Wasser nicht halt macht.<sup>81</sup> Auch in *We Feed the World* fungiert Brabeck als symbolischer Vertreter einer negativ besetzten Geschäftswelt und Gegenspieler zu dem für die Grundrechte des Menschen auf Nahrung und Wasser eintretenden Ziegler: Im Ausschnitt des Interviews, mit dem *We Feed the World* abschließt, auf die Privatisierung der Wasserversorgung angesprochen, bezeichnet Brabeck die Idee des Grundrechtes auf sauberes Trinkwasser als „extrem“ und schlägt vor, auf diejenigen, die sich dann kein Trinkwasser mehr leisten können, „spezifisch“ einzugehen, ohne dies jedoch weiter zu präzisieren.<sup>82</sup> Somit verhält sich Brabeck affirmativ in Bezug auf globale Umverteilungsverhältnisse, die Globalisierungsverlierer nicht ausschließen – eine Haltung, die aufgrund seiner jahrelangen Position als Kopf eines weltmarktführenden Nahrungsmittelkonzerns als programmatisch angesehen werden kann. Aufgrund ihrer konträren Positionierungen reicht der Antagonismus zwischen Brabeck und Ziegler über *We Feed the World* hinaus bis ins gegenwärtige gesellschaftliche Leben in der Schweiz hinein. Zwar wurde Ziegler im Februar 2011 als Festredner zur Eröffnung der Salzburger Festspiele eingeladen, jedoch einen Monat später – auf den Protest der Hauptsponsoren hin – wieder ausgeladen. Als den „treuesten“ Sponsoren der Festspiele weist die Webseite der Salzburger Festspiele den Konzern Nestlé aus.<sup>83</sup>

Durch das Einfügen des Interviews mit Brabeck zum Schluss des Filmes – durchgeführt im Firmensitz der Firma Nestlé am Genfer See – erfolgt eine bedeutsame Verschiebung von den Produktionsstätten und -bedingungen weg hin zur Perspektive einer Lebensmittelindustrie, die mit den konkreten Produktionsbedingungen vor Ort im Prinzip

---

<sup>81</sup> Siehe z. B. Markus Rohweters Artikel „Der Wassermann“ in *DIE ZEIT* vom 18.8.2011.

<sup>82</sup> 2010 wurde das Recht auf Trinkwasser von der UN-Vollversammlung offiziell als Menschenrecht anerkannt.

<sup>83</sup> <http://www.salzburgerfestspiele.at/hauptsponsoren> (17.11.2012). Am 1. Juli berichtete die *Süddeutsche Zeitung*, der Grund für die Ausladung sei nach Ziegler mit „höchster Wahrscheinlichkeit“ die Intervention von Hauptsponsoren der Festspiele gewesen.

nichts mehr zu tun hat. Die Kunstwelt der Büroräume mit ihren langen Gängen ist erstes Indiz dessen, dass die Produktionsbedingungen der Nahrungsmittelindustrie schon lange nicht mehr auf dem Acker entschieden werden. In dieser Kunstwelt sind Merkmale des Wohlstandes wie Designermöbel und teure Kunst als maßgeblicher Teil der Innenausstattung allgegenwärtig – wodurch sich ein starker Kontrast zu der im unmittelbar vorausgehenden Kapitel „Soja aus Brasilien“ gezeigten Armut in den Herkunftsländern der Nahrungsmittel ergibt. Auch Brabecks Aussage im Interviewsegment, er sehe „absolut keinen Grund, warum wir nicht positiv über unsere Zukunft sein können“, bleibt kontrastiv sowohl zu der in diesem Kapitel gezeigten prekären Versorgungssituation der Anwohner als auch in Bezug auf Otroks Negativvision einer von Gentechnologie kontrollierten Landwirtschaft und Nahrungsmittelproduktion im Kapitel „Auberginen aus Rumänien“ stehen.<sup>84</sup> *We Feed the World* schließt damit, dass die Kamera Brabeck durch einen Ausstellungsraum des Firmengebäudes folgt. Ausstellungsstücke und Videos geben Einblicke in die Nahrungsmittelproduktion der Firma. Zwar hat Brabeck in *We Feed the World* im wahrsten Sinne des Wortes „das letzte Wort“ – was sinnbildlich für die Macht der Nahrungsmittelkonzerne steht, die in Bezug auf die globale Nahrungsmittelverteilung weltweit das Sagen haben. Doch sein Hinweis darauf, „wie modern diese Fabriken sind, hochtechnisiert, fast keine Leute“ bleibt – da *We Feed the World* an dieser Stelle abrupt endet – befremdlich im Raum stehen. Tatsächlich umschreibt diese Aussage den *status quo* der Nahrungsmittelproduktion sehr treffend, findet diese doch, wie zahllose Aufnahmen in *We Feed the World* und vielmehr noch in *Unser täglich Brot* zeigen, weitgehend ohne den

---

<sup>84</sup> Die Behauptung Brabecks im Schlusskapitel, nach 15 Jahren Verzehr von gentechnologischen Lebensmitteln sei „in den USA kein einziger, nicht einmal ein Krankheitsfall aufgetreten“, ist jedoch von zahlreichen amerikanischen „Food-Docus“ widerlegt worden.

Menschen, für den diese Nahrungsmittel produziert werden, statt. Die Frage, welcher Platz der Spezies Mensch in Hinblick auf die Produktion der für sie lebensnotwendigen Nahrungsmittel dann eigentlich zukommt, bleibt im Raum stehen.



Abbildung 7: Peter Brabeck-Lemanthe in seinem mit Statussymbolen des Wohlstands ausgestatteten Genfer Büro

Abschließend stellt sich die Frage: Fordern *We Feed the World* und *Unser täglich Brot* zu einer Überprüfung der eigenen Position als Nahrungskonsument auf? Zur Beantwortung dieser Frage möchte ich noch einmal zu der Titelgebung *Unser täglich Brot* zurückkehren. Wie bereits erwähnt handelt es sich bei „Unser täglich Brot“ um ein Textzitat aus dem christlichen Vaterunser, welches sowohl eine Bitte um eine ausreichend ausfallende Ernte als auch eine Lobpreisung Gottes darstellt. Kontextualisieren lässt sich *Unser täglich Brot* somit im Hinblick auf die zunehmende Hinterfragung christlicher Verhaltensparadigmen in Bezug auf Natur und Umwelt, die mit den siebziger Jahren

einsetzte. Insbesondere die Schöpfungsgeschichte und der darin implizite Herrschaftsauftrag („Machet sie euch untertan“) rücken dabei als Beitrag zu einem Diskurs der Macht *über* und Kontrolle *der* Natur, der Jahrhunderte christlichen Verhaltens bestimmte, in den Fokus.<sup>85</sup>

Nach White hat das Christentum eine große Schuld auf sich geladen, gerät doch mit den technischen und wissenschaftlichen Innovationen des neunzehnten Jahrhunderts, zieht man die ökologischen Folgen in Betracht, das im Christentum angelegte Machtstreben der Menschheit vollständig außer Kontrolle.<sup>86</sup> Thematisiert werden christliche Verhaltensparadigmen auch im Rahmen der Kritik westlicher Werte im amerikanischen *ecocriticism* und in den *environmental humanities*: So stellt White in seinem richtungsweisenden Essay „The Historical Roots of Our Ecological Crisis“ (1967) Christentum und Naturkrise in einen Zusammenhang.<sup>87</sup> In *Unser täglich Brot* wird der Anschluss an diesen Schulddiskurs durch die titelgebende Textzeile aus dem christlichen Vaterunser realisiert: Vervollständigt lautet dieses Textzitat „Unser täglich Brot gib uns heute“ / „Und vergib uns unsere Schuld“. Zwar kann das titelgebende Vaterunser-Zitat als Ironisierung christlicher Verhaltensparadigmen gelesen werden, welche mit der im Film sichtbar gemachten Gewaltbereitschaft der Spezies Mensch in direktem Zusammenhang

---

<sup>85</sup> Bis heute dient diejenige Passage aus Genesis 1, 28-30, in der von Herrschaft „über die Fische im Meer und über die Vögel unter dem Himmel und über alles Getier, das auf Erden kriecht“ die Rede ist, in bestimmten Kreisen dazu, eine Utilisierung der Natur und des nichtmenschlichen Lebendigen zu rechtfertigen: „Und Gott segnete sie [die Menschen] und sprach zu ihnen: Seid fruchtbar und mehret euch und füllet die Erde und machet sie euch untertan und herrschet über die Fische im Meer und über die Vögel unter dem Himmel und über alles Getier, das auf Erden kriecht.“ Nach Meinung Hartmut Böhmes wird durch die Formel „Machet euch die Erde untertan!“ (Gen. 1,28) „keineswegs die heutige Form der naturbeherrschenden Technik durch Gott selbst schon vorab legitimisiert. [...] Die privilegierte Stellung des Menschen ruht weniger auf einem Naturauftrag als auf seiner Einzeichnung in den heilsgeschichtlichen Plan Gottes“ (*Natur und Subjekt* 67).

<sup>86</sup> Wissenschaft und Technik, so White, „joined to give mankind powers which, to judge by many of the ecological effects, are out of control. If so, Christianity bears a huge burden of guilt“ (1206).

<sup>87</sup> Nach Ott wurde doch White jedoch u.a. von Ludwig Klages und seiner Rede über ‚Mensch und Natur‘ antizipiert. Siehe dazu Ott 149.

stehen. Doch vielmehr noch fordert *Unser täglich Brot* zum Überdenken der eigenen Haltung gegenüber dem nichtmenschlichen Lebendigen im Rahmen einer nicht zwingend spirituell motivierten Selbstbefragung auf.

Die Schuld, auf die Geyrhalter mit dem Titel des Filmes anspielt, kann mit der Dissoziation der Spezies Mensch vom nichtmenschlichen Lebendigen in Zusammenhang gebracht werden, die in den „hochtechnisierten Agrarfabriken“ (Rahmsdorf) ihren Ausdruck findet. Zwar lässt Geyrhalters Bestandsaufnahme der Bedingungen und -folgen der Nahrungsmittelproduktion Ambivalenz zu – und zwingt die Zuschauer\_innen, zu eigenen Schlussfolgerungen zu kommen. Auch zeigt der Film ein vermeintlich „sauberes“ System: *Unser täglich Brot* schließt mit der Säuberung des Schlachthauses (Abb. 8) und der Reinigung und Desinfektion der Maschinen, die im Schlachtvorgang verwendet werden.



Abbildung 8: Ornamente toter Tierkörper bei der Reinigung des Schlachthauses

(Ähnliche Bilder der Desinfektion und Reinigung des Gewächshauses liefert die viertletzte Szene.) Zwar arbeitet Geyrhalter hier mit einer Ästhetik des Ornamentalen und nimmt eine Ästhetisierung toter Tierkörper vor. Doch verweist gerade das Ordnungsprinzip, welches

hinter der ornamentalen Gleichförmigkeit der toten Tierkörper steht, auf eine alltäglich gewordene Normalisierung der Gewalt gegen das nichtmenschliche Lebendige, welche in der gegenwärtigen Agrikultur zum Produktionsprinzip erhoben ist.

Wie *We Feed the World* zeigt, sind utilitaristische Denkweisen in die Beschreibungsmodi der Agriindustrie eingeschrieben: Ist von geschlachteten Tieren als „Tagesproduktion“ die Rede, so wirkt Sprache selbst am Erhalt des Systems Massentierhaltung mit. Auch Verwischungen der Grenzen zwischen Natur und Kultur kommen sprachlich zum Ausdruck, wie Karl Otroks Schwierigkeiten bei der adäquaten Bezeichnung für genmanipulierte Auberginen zeigen. Diesen Versprachlichungen agrikultureller Organisationsprinzipien stellt *Unser täglich Brot* einen „horror vacui des Schweigens“ entgegen – und stellt damit zur Diskussion, welche Beschreibungsweisen die Radikalisierung der Gewaltbereitschaft der Spezies Mensch in der Agroindustrie überhaupt noch zulässt. Zwar wird durch die Absenz jedweden versprachlichten Kommentars eben jener Mangel an Emotion, der Massentierhaltung erst ermöglicht, ästhetisch nachvollzogen. Gleichzeitig jedoch zeigt diese Absenz, dass die menschliche Einflussnahme auf Natur und Umwelt so umfassend geworden ist, dass das Beschreibungsmittel Sprache selbst zur Diskussion steht. In diesem Sinne können sowohl *Unser täglich Brot* als auch *We Feed the World* als Beiträge dazu gesehen werden, zeitgenössische gesellschaftliche Krisensymptome sichtbar zu machen und eine Simulation des Funktionierens, wie sie durch das Bilderverbot der Produktionsstätten der Agrikultur selbst aufrechterhalten wird, aufzubrechen. Die Frage, welcher Platz dem Menschen selbst zukommt, nachdem er aus den Kunstwelten der Agroindustrie verschwunden ist, bleibt im Raum stehen.

## ZWEITES KAPITEL:

### Müll

*We Feed the World* beginnt mit Bildern großer Symbolkraft. Sie zeigen Felder mit Getreide in unterschiedlichen Reifestadien und damit ein Grundnahrungsmittel in vielen Ländern der Welt, welches seit Jahrtausenden angebaut wird. Es folgen kurze Einstellungen des maschinellen Mähens und Dreschens und des Transportes der Getreidekörner mit dem Lastwagen, gefolgt von zwei kurzen Aufnahmen, die zeigen, wie fertige Brote auf ein Förderband gekippt werden. In der nächsten Einstellung ist die Kamera am unteren Ende des Förderbandes positioniert. Dadurch, dass ihr Blick auf das Förderband gerichtet ist, ergibt sich für die Filmzuschauer\_innen ein visueller Effekt, durch den sie Brote direkt auf sich zurollen sehen und den Eindruck erhalten, von ihnen zugeschüttet zu werden (Abb. 1). Die Endbestimmung der Brote und die Tatsache, dass die gesamte Lkw-Ladung zu Abfall gewordene Nahrungsmittel sind, wird für die Filmzuschauer\_innen jedoch erst in dem Moment deutlich, in dem gezeigt wird, wie Brote vom Lastwagen auf den Boden einer Lagerhalle abgeladen werden. Mit diesem Abladen findet ein Prozess der Umwertung statt: Soeben frisch produzierte Brote werden bereits kurze Zeit später massenweise als wertloser Müll abgeladen. Der an dieser Stelle eingeblendete Zwischentitel informiert darüber, dass die Menge der täglich in der Stadt Wien weggeworfenen Brote die ganze Stadt Graz einen Tag lang mit Brot versorgen könnte. Auf diese Weise verdeutlicht *We Feed the World* am Beispiel Brot, wie unsere Gesellschaft mit der Produktion von Überschuss umgeht und wie unmittelbar der Übergang vom lebenserhaltenden Gut Nahrung zum Abfallprodukt ist. Der Themenabschnitt zur Brotproduktion, mit dem Wagenhofers Film beginnt, kann somit als Kommentar zu der in *Unser täglich Brot* generierten Schuldfrage gelesen werden. Nicht nur

die Nahrungsmittelproduktion als solche, sondern auch der gesellschaftliche Umgang mit dem fertigen Produkt wird dabei als schuldhaft zur Debatte gestellt.



Abbildung 1: Hier werden die Filmzuschauer\_innen mit zu Abfall gewordenen Nahrungsmitteln zugeschüttet.

*We Feed the World* schneidet eine Problematik an, der sich eine Reihe zeitgenössischer, deutschsprachiger Dokumentarfilme widmen – und die bei der Frage nach dem Anthropozän von zentraler Bedeutung ist.<sup>88</sup> Wie Dieter Genske und Susanne Hauser feststellen, war im bisherigen Lauf der Geschichte keine andere Gesellschaft bis heute so zwanghaft mit der Produktion und Umwandlung aller erhältlichen Ressourcen in

---

<sup>88</sup> Der Film *Taste the Waste* von Valentin Thurn, der 2010 unter dem Titel „Frisch auf den Müll - Die globale Lebensmittelverschwendung“ in der ARD Premiere hatte, macht die Umwandlung von Nahrung in Müll als zentrale Aktivität unserer Gesellschaft lesbar. In *Plastic Planet* (2009) spürt der österreichische Regisseur Werner Boote den Folgen der weltweiten Verbreitung von Plastikmüll und Plastiksubstanzen nach. Mit einer Sonderform des Mülls - Atommüll – beschäftigt sich Joachim Tschirner in *Yellow Cake - Die Lüge von der sauberen Energie* (2005 – 2010). Auch Fatih Akin, vorwiegend bekannt durch Filme, die deutsch-türkische Themen bearbeiten (*Gegen die Wand, Auf der anderen Seite*), brachte jüngst einen Beitrag zur Müllproduktion in die Diskussion ein: *Müll im Garten Eden* (2012), eine Langzeitdokumentation über eine Kontroverse über eine Mülldeponie im Dorf seiner Großeltern in der Türkei.

verderbliche Güter und Abfall beschäftigt wie unsere eigene – impliziert ist hier westliche – Gesellschaft (siehe Genske und Hauser 313). Zwar sind angesichts zunehmender Rohstoffknappheit geschlossene Warenkreisläufe, in denen nichts weggeworfen und alles – für den Konsum von morgen – wiederverwertet wird, das Ziel vieler zukunftsorientierter Firmen.<sup>89</sup> Bis auf weiteres jedoch bleibt Müll „die hässliche Kehrseite der Konsumgesellschaft“, so Silvia Liebrich. Gegenwärtig produzieren deutsche Haushalte „knapp 40 Millionen Tonnen im Jahr, also fast 500 Kilogramm pro Kopf – ein buntes Sammelsurium an Sperrmüll, Altpapier, Glas, Lebensmittelverpackungen, Restmüll und ausrangierten Geräten aller Art“.<sup>90</sup> Allein die Menge der weggeworfenen Lebensmittel könnte jedes Jahr eine Lkw-Kolonnie füllen, „Stoßstange an Stoßstange, von Madrid bis Warschau“, wie die damalige deutsche Verbraucherschutzministerin Ilse Aigner 2011 feststellte (siehe Drieschner). Westliches Konsum- und Wegwerfverhalten ist im Anthropozän zu einem dominanten Faktor des Erdstoffwechsels geworden: Aus konzentriert vorkommenden Rohstoffen werden zunächst Produkte und dann weltweit fein verteilte Abfallstoffe, deren Rückstände in die Nahrungskette jedweden Lebewesens auf dem Planeten eingehen. Bereits heute ist die Omnipräsenz von Abfallstoffen in geologischen Ablagerungen nachweisbar. Somit stellt die allgegenwärtige Zunahme von Müll eine weitere Facette der Intensivierung des Mensch-Umweltverhältnisses dar, durch die sich das Anthropozän auszeichnet. Zwar sind es ausschließlich wir, die Konsumenten, die bestimmen, was als wertlos zu erachten ist und in Folge dessen der Sphäre des Mülls zugeordnet werden kann – und die wir damit einen privilegierten Standpunkt einnehmen. Gleichzeitig aber werden wir

---

<sup>89</sup> Siehe dazu z. B. William McDonough und Michael Braungart, *Cradle to Cradle. Remaking the Way We Make Things* (2002).

<sup>90</sup> Siehe dazu Liebrich, „Milliarden mit Müll“ (2013).

selbst zunehmend durch Müll bestimmt, dessen Allgegenwart vielfache Auswirkungen auf unsere Gesundheit und Psyche hat. Der Terminus „Entsorgung“, der allgemeinsprachlich und in der Abfallwirtschaft in Bezug auf den Prozess des Wegwerfens verwendet wird, muss daher kritisch hinterfragt werden, scheint er doch nahezu legen, dass Gesellschaften in der Lage sind, sich des als überflüssig oder unerwünscht Erachteten auf eine Weise zu entledigen, die anschließende Sorglosigkeit gewährleistet.

Die Frage nach den Auswirkungen der Allgegenwart von Müll führt zu Wolfgang Hilbigs Prosatexten *Die Weiber* (1987) und *Die Kunde von den Bäumen* (in der überarbeiteten Fassung erstmals 1994 erschienen).<sup>91</sup> Diese – neben *Alte Abdeckerei* (1991) bedeutendsten Prosatexte Hilbigs – konstatieren die zunehmende Präsenz von Müll in der Lebenswelt ihrer Protagonisten: eine Zunahme, die nicht nur mit einem massiven Natur- und Landschaftsverlust einhergeht, sondern letztlich auch auf den Schreibprozess und das Textprodukt zurückwirkt. Die Müllhalde als Motiv, topografisches Element und Metapher nimmt dabei multiple Funktionen an: Zum einen verweisen Hilbigs Müllkonfiguration auf die ganz realen umweltpolitischen und abfallwirtschaftlichen Praxen in der ehemaligen DDR, die nicht nur zu einem erheblichen Landschaftsverlust, sondern auch zu einer massiven Verschmutzung und Vergiftung der Umwelt geführt haben. Gleichzeitig jedoch verhandeln sie gesellschaftliche Wegwerf-, Verwerfungs- und Verdrängungsmechanismen, die das Weiterbestehen der gesellschaftlichen Verhältnisse gewährleisten sollen, dabei jedoch nicht erfolgreich sind: Der entsorgte Müll nimmt, wie eine Vielzahl von Umweltproblemen, die Qualität des Verdrängten an, „which is frequently pushed out of sight and which always returns“ (Kerridge 2). Auch wenn Müll in *Die Weiber* und *Die Kunde von den Bäumen*

---

<sup>91</sup> In der vorliegenden Arbeit dient mir die überarbeitete Fassung von 1994 als Textgrundlage.

vermeintlich entsorgt worden ist, so wirkt er dennoch auf den unterschiedlichsten Ebenen weiter auf Individuum und Gesellschaft zurück.

Mit dieser auf die Umweltproblematik Müll zugespitzten Perspektive verfolge ich zwei Absichten: Zum einen ist es Ziel der vorliegenden Analysen, multiple Aspekte des Mülls – gesamtkulturelle, politische, psychologische und ökologische – anhand der ausgewählten Prosatexte auszuloten. Zum anderen entgegne ich einer problematischen Reduktion in der Rezeption des literarischen Werkes Wolfgang Hilbigs, der bis heute weitgehend als Ost-Autor gehandelt wird: Sein Roman *Ich*, eine literarische Aufarbeitung der Stasizeit, gilt als sein meistrezipiertes Werk. Hilbigs Status als Kunstschafter stellt einen ungewöhnlichen Einzelfall in der Literaturgeschichte dar: In der DDR gehörte Hilbig (1941-2007) zu jener Gruppe Autoren, deren Unwille, dem Bitterfelder Weg zu folgen, zu einem Publikationsverbot führte. Aus diesem Grund gehörten Hilbigs Texte nie eigentlich zur DDR-Literatur. Gleichzeitig jedoch wurden Hilbig langjährige – offizielle – Aufenthalte in der BRD bereits vor dem Mauerfall ermöglicht: eine ungewöhnliche Schaffens- und Lebenssituation, die ihm den Status eines Autoren „zwischen Ost und West“ verschaffte (Hell, „Eyes Wide Shut“ 21). Darüber hinaus geht für viele Leser\_innen von der Person Hilbigs – eine von Alkoholismus gezeichnete „Nacht-Existenz“ (Tommek) – eine Faszination aus, die in der Forschung zu einer starken „Einführung“ in sein Werk führt, wie Heribert Tommek beobachtet. Noch verstärkt wird diese Tendenz dadurch, dass in vielen der bedeutendsten Prosatexte Hilbigs die Ereignisse aus der Ich-Perspektive erzählt werden, was dazu verleitet, den Ich-Erzähler deckungsgleich mit dem Autoren zu lesen. In diesem Zusammenhang ist häufig von einer persönlichen oder regionalen „Zeugenschaft“ Hilbigs die Rede – eine Sichtweise, in der eine weitere „Kurzschließung von Leben und Werk“ Hilbigs

zum Ausdruck kommt (Tommek). Gerade in Bezug auf die Umweltproblematik in Hilbigs Texten liegt eine solche „KurzschlieÙung“ nahe: Viele Gedichte und Erzähltexte Hilbigs sind imaginär in den DDR-Braunkohlrevieren verankert, in denen Hilbig selbst aufgewachsen ist; die Thematisierung der veränderten Lebensbedingungen in Folge der massiven Braunkohleförderung und -nutzung hat der Autor in seinem Werk mit einer auffallenden „Insistenz“ (Grimm 64) verfolgt. Dennoch gehen Hilbigs Verhandlungen des Mensch-Umwelt-Verhältnisses über eine rein autobiographische Perspektive weit hinaus, wie ich am Beispiel von *Die Weiber* und *Die Kunde von den Bäumen* zu zeigen beabsichtige: Diese Prosatexte erzählen von einer Gesellschaft, die in mehrfacher Hinsicht nicht in der Lage ist, sich des als überflüssig oder unerwünscht Erachteten auf eine Weise zu entledigen, welche anschließende Sorglosigkeit gewährleistet. Da das „Ent-“ der „Ent-sorgung“ sowohl in *Die Weiber* und *Die Kunde von den Bäumen* gescheitert ist, behalte ich die mit einem Bindestrich versehene Schreibweise des Terminus durchgehend bei.

Die Uneinigkeit in Bezug darauf, ob Wolfgang Hilbig als Umweltautor gelten kann, verweist darauf, dass es sich bei Hilbigs literarischem Werk um ein sehr komplexes handelt, dessen Einschätzung nicht eindeutig ist. Nur bedingt wurde Hilbig als Umweltautor rezipiert:<sup>92</sup> Zwar gilt er aufgrund seines lyrischen Werkes als Autor, der in der Tradition einer „erweiterten Naturdichtung“ in der Folge Bertold Brechts und Peter Huchels steht (Lohse 36). Auch erhielt Hilbig 2006 gemeinsam mit Antje Babendererde den Brandenburgischen Literaturpreis Umwelt, mit dem das Umweltministerium des Landes Brandenburg seit 2002 „deutschsprachige literarische Werke“ auszeichnet, „die in besonderer

---

<sup>92</sup> Während Monika Marons Roman *Flugasche* wiederholt als Umweltroman kategorisiert wurde (Beckermann 1991, Lukens 1988, Pirskawetz 1997), schließt Pirskawetz Hilbig nicht in ihre Analyse von Umweltliteratur ein.

Weise literarische Qualität mit einem ethischen Anspruch zur Bewahrung der natürlichen Lebenssphäre verbinden“.<sup>93</sup> Legt man als Kriterium für fiktionale Umweltliteratur zugrunde, dass es in diesem Genre „handlungstragend um die Mensch-Umwelt-Wechselwirkung in der Gegenwart oder in einer Wunschvorstellung oder in einem Warnbild (Dystopie)“ (Pirskawetz 13) geht, so können *Die Weiber* und *Die Kunde von den Bäumen* durchaus als Umweltliteratur gelten.<sup>94</sup> Als Warnender und Mahner ist Wolfgang Hilbig dennoch nicht begriffen worden – was sich meiner Meinung nach auf die Komplexität und die experimentelle Qualität seiner Texte zurückführen lässt.<sup>95</sup>

Sowohl *Die Weiber* als auch *Die Kunde von den Bäumen* fokussieren auf Protagonisten, die sich am Rande der Gesellschaft befinden und Gelegenheitsschriftsteller sind. In *Die Weiber* driftet der Ich-Erzähler nach seiner Entlassung aus einer Gießerei, in der er arbeitet, immer mehr ins soziale Abseits. Dabei übt die Sphäre des Mülls eine ungewöhnliche Anziehungskraft auf ihn aus. So sieht „Herr C.“, wie der Ich-Erzähler in *Die Weiber* an einer einzigen Stelle genannt wird, in den am Straßenrand aufgereihten

---

<sup>93</sup> <http://kulturportal.maerkischeallgemeine.de/cms/beitrag/10877011/71119/Brandenburgischer-Literaturpreis-Umwelt.html>.

<sup>94</sup> Eine alternative Definition von Umweltliteratur bietet Sabine Jambon in ihrer Dissertation „Moos, Störfall und abruptes Ende - Literarische Ikonographie der erzählenden Umweltliteratur und das ‚Bild‘gedächtnis der Ökologiebewegung“ an. Nach Jambon ist Umweltliteratur „fiktionale Literatur, in der ein Bewusstsein der ökologischen Krise und ihrer Folgen und/oder industrialisierungsbedingter Schäden der nichtmenschlichen explizit und handlungstragend verarbeitet ist, sei es 1) in Bezug auf a) die Geschichte und den Diskurs der Ökologiebewegung oder auf b) konkrete ‚Katastrophen‘ bzw. andere in diesem Kontext bedeutsame öffentlichkeitswirksame Ereignisse oder 2) durch die Hinterfragung des Naturverhältnisses der Industrienationen (bspw. durch die Darstellung der Lebenswelten geographisch ferner, historischer oder imaginärer Kulturen).“ Auch nach dieser Definition handelt es sich bei einer Reihe der Erzählungen Hilbigs um Umweltliteratur.

<sup>95</sup> So formuliert Adolf Endler ganz explizit, Hilbig gehe es weder um „Botschaften“ noch handele es sich bei ihm um einen „Mahner angesichts atemberaubender ‚Umweltverschmutzung‘“ (317). Für diese Einschätzung spreche, so Endler, Hilbigs ruhiger, kalter Ton (siehe 317). Der Gebrauch der Anführungszeichen an dieser Stelle weist auf eine Infragestellung des Konzepts der Umweltverschmutzung hin, erklärt wird diese Infragestellung jedoch nicht.

Mülltonnen „Reflektoren eines magischen Mondlichts“ (W 18), greift also bei der Beschreibung eines Alltagsgegenstands der Müllentsorgung, der gemeinhin mit Schmutz und Gestank assoziiert wird, auf eine romantische Naturmetaphorik zurück und hebt damit beschreibend die Trennung der Sphären von Müll und Natur auf. Der „seltsamen“ Magie, welche die „große, einsame Müllhalde“ (W 34) an der Peripherie der Stadt auf ihn ausübt, kann er sich immer weniger entziehen: Bis zu seiner Wiedereinstellung in einer Wäscherei treibt es C. „auf langen nächtlichen Streifzügen“ (W 34) zur lokalen Müllhalde; Mülltonnen und Gegenstände aus dem Müll werden zu wichtigen Fixierpunkten seines Daseins. Durch seine im Laufe der Erzählung immer weiter fortschreitende Selbstzuordnung zur Sphäre des Mülls und der Peripherie der Stadt mit ihren „weiträumigen Müllabladeplätzen“ (W 26) vollzieht C. seine zunehmende gesellschaftliche Selbstaussgrenzung – ähnlich wie Waller, wie sich der Ich-Erzähler in *Die Kunde von den Bäumen* an einer Stelle der Erzählung selbst bezeichnet. Die städtische Müllhalde, die den Namen „Asche“ trägt, wird Waller im Laufe der Erzählung zur zweiten Heimat.<sup>96</sup> Somit wird die Sphäre des Mülls sowohl in *Die Weiber* als auch *Die Kunde von den Bäumen* zur topografischen Entsprechung der Selbstpositionierung des Ich-Erzählers am Rande der Gesellschaft.

Auch in der Kodierung der Sphäre des Mülls als weiblich kommen Anziehungskraft und Ästhetisierung der Sphäre des Mülls zum Ausdruck. Als C. bei seiner Entlassung aus dem Betrieb das Verschwinden „sämtlicher Weiber aus der Stadt“ (W 18) feststellt, werden die Mülltonnen, „die in diesem Sommer in langen Reihen an den Rändern der Trottoire aufgestellt waren“, zu libidinös besetzten Objekten: Sie erscheinen ihm wie „eine Serie von

---

<sup>96</sup> Laut Walter Hinck handelt es sich bei „Asche“ um den Stadtteil von Meuselwitz, in dem Hilbig aufwuchs (siehe 183), nach Karen Lohse um ein ehemaliges Schachtloch, dass zunächst Badeseesee, zuletzt aber zugeschüttet wurde (siehe 26).

unförmigen Weibern, die sich dort aufhielten, matt irisierend in der bläulichen Straßenbeleuchtung“ (W 19). Die Ästhetisierung der Sphäre des Mülls geht einher mit der Vergeschlechtlichung einzelner Müllobjekte. Diese zieht sich durch die ganze Erzählung und kann als Reaktion auf eine Ausgrenzung des Weiblichen gelesen werden, welche sogar sprachliche Prozesse erfasst: „Noch nicht genug, es kam mir vor, als seien selbst die weiblichen Wörter nicht mehr im Gebrauch, ich glaubte plötzlich zu bemerken, dass man in dieser Stadt eine Tonne als einen Kübel zu bezeichnen begonnen hatte“ (W 19). Hier wird das beobachtete Verschwinden weiblicher Substantive (die Mülltonne) zugunsten männlicher (der Kübel) als Indiz einer Maskulinisierung der Sprache aufgefasst, welche nicht nur auf eine sprachliche, sondern auf eine gesamtgesellschaftliche Dominanz des Männlichen verweist. Die Reintegration des Mülls ist demnach ein Prozess, der durch den Wunsch nach der Reintegration des Weiblichen motiviert ist und durch den sich C. der „Männergesellschaft“ (W 49) widersetzt, in der er sich nach seiner Entlassung wiederfindet.<sup>97</sup>

Beim normativen gesellschaftlichen Umgang mit Müll – der Sphäre des als überflüssig Erachteten – ist die Zuschreibung der Objekte zu dieser Sphäre häufig arbiträr: „Dinge, die wir Müll nennen“, so Hartmut Böhme in *Fetischismus und Kultur*, „sind dies nicht von sich aus, sondern dadurch, dass wir sie relativ auf möglichen Wertskalen (Gebrauchs- und Tauschwert, symbolisch-ästhetischer Wert) als wertlos beurteilen und darum dem Abfall oder Müll zurechnen“ (*Fetischismus* 129). Häufig hat die Zuschreibung der Wertlosigkeit mit Konsistenz zu tun: Wir haben, so Böhme, „ein ziemlich unverwüstliches Ding-Schema verinnerlicht, wonach wir nur solche Materie, die eine kontinuierte, abgegrenzte und

---

<sup>97</sup> Paul Cooke versteht die „Männergesellschaft“ als Referenz zur DDR als Ganzes (siehe 127).

widerständig-kompakte Struktur aufweist, spontan als Ding bezeichnen“ (*Fetischismus* 129). In Bezug auf Nicht-Dinge wie etwa „Schlamm, Verfaulendes u. ä.“ hingegen setzen „idiosynkratischen Abwehrreaktionen“ ein, die laut Böhme zu den normativen Reaktionen auf Müll gehören und zur Folge haben, dass amorphe Gemenge als „ungenießbar, abstoßend, wertlos“ erfahren werden (*Fetischismus* 129). Auch bei Ekel, „eine der heftigsten Affektionen des menschlichen Wahrnehmungssystems“, dessen elementares Muster „die Erfahrung einer Nähe, die nicht gewollt wird“, darstellt (Menninghaus 7), handelt es sich um eine normative Reaktion auf Müll. Aufgrund dieser Affektion werden sowohl der Körperkontakt mit amorphen Konsistenzen als auch durch Zerfalls-, Auflösungs- und Verwesungsprozesse hervorgerufene olfaktorische und taktile Sinneseindrücke vermieden. Um die Ausgrenzung der als abstoßend empfundenen Materien zu ermöglichen, wird Abfall in dafür geeigneten Containern untergebracht, durch Menschen geringen gesellschaftlichen Ansehens ent-sorgt und langfristig in ausreichender räumlicher Distanz zu den Abfall produzierenden Siedlungs- und Wohnräumen gelagert. Diese Verhaltensweisen sollen gewährleisten, dass Müll so wenig wie möglich in unsere Erfahrungswelt hineinreicht – und wir so wenig wie möglich mit unserem eigenen Konsumverhalten konfrontiert werden.

Um zu zeigen, auf welche Weise Hilbigs Protagonisten normative, gesellschaftliche Umgangsweisen mit Müll in Frage stellen, konzentriere ich mich zunächst auf *Die Weiber*. C.s nicht-konformes Verhalten in Bezug auf den Umgang mit Müll geht „so weit, eine der Tonnen heftig zu umarmen, sie vom Boden abzuheben, wie man es im ersten Feuer großer Wiedersehensfreude gelegentlich tut“ (W 19). Es „bestätigte sich, dass ich einen kühlen, hässlichen Kübel umschlungen hielt, aus verschmiertem Metall, das mich abstieß, donnernd stellte ich ihn wieder auf das Pflaster und war von Fliegen umschwärmt, die in dem Unrat der

Behältnisse ausgeruht hatten [...] (W 19). Hier haben Auflösungsprozesse des Abfalls bereits eingesetzt; Abwehrreaktionen, die zum normativen gesellschaftlichen Verhalten in Bezug auf Müll gehören, sind vorhanden („Metall, das mich abstieß“). Doch werden diese von libidinösen Begierden überlagert: Die „alten Kleider“, die C. neben dem „faulen Obst“ und dem „zerknüllten Papier“ (W 19) im Müll findet, verstaut er „in einem kleinen Pappkoffer“ (W 92). C.s Umgang mit den „glitschigen, schimmligen Fetzen“ (W 92) stellt normative Reaktionen auf amorphe Gemenge und damit die Zuschreibung von Wertlosigkeit in Frage. Er lässt sich mit einer „eigentümlichen Macht“ der Dinge in Zusammenhang stellen – „Macht auch über uns, die wir wissen, dass wir Herren sind und die Dinge die Diener“ (Böhme, *Fetischismus* 14). Auf diese Macht verweist auch die Gewohnheit C.s, „Weiberkleider, die aus den Mülltonnen hingen“ (W 95), zu sammeln – eine Gewohnheit, die er selbst als „fetischistische Dummheit“ (W 44) bezeichnet. Verweigert sich C. einem normativem Umgang mit Müll, so ist dies in erster Linie libidinös motiviert: Die Frauenkleider üben eine Macht aus, welche nicht-normative Wiederverwertungsstrategien generiert. Diese Wiederverwertungsstrategien machen C. zur sozialen Randfigur und verweisen gleichzeitig auf einen gescheiterten gesellschaftlichen Prozess der Auslagerung des Chaotischen und Verdrängten.

In Bezug auf die gesellschaftspolitischen Gegebenheiten stellt das Wiederverwerten der Frauenkleider in *Die Weiber* eine Strategie des Widerstandes dar. Der Versuch, durch das Ausgrenzen des Nicht-Normativen Ordnung und Stabilität herzustellen, gehört zur gängigen gesellschaftspolitischen Praxis in jedwedem gesellschaftlichen System. Prozesse des Wegwerfens können, mit Julia Kristeva, nicht nur auf einen Zugewinn an Reinlichkeit oder Gesundheit ausgerichtet sein, sondern auf die Ausgrenzung all dessen, was Identität,

Ordnung oder das System stört: „What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite“ (Kristeva 4). Das Wiederverwerten des Abgesonderten oder auch, mit Kristeva, des Abjekten, birgt somit das Potential, neue Ordnungen etablieren zu können. Somit stellen C.s Wiederverwertungsstrategien eine Form des Widerstands gegen ein gesellschaftliches System dar, in dem sowohl Weiblichkeit als auch nicht-normative Geschlechtszuordnungen ausgegrenzt sind. Sein Antrag auf einem nicht genauer benannten Amt, „ab sofort Röcke tragen zu dürfen, auch außerhalb meiner Wohnung, und ohne dafür eine Verwarnung wegen Erregung öffentlichen Ärgernisses einstecken zu müssen“ (W 43-44) ist somit doppelt provokativ. Zum einen wird das Tragen der Frauenkleider zum Akt der Selbstbestimmung und des freien Handelns: Mit den recycelten „Weiberkleidern“ (W 95) soll für C. ein „neues Leben beginnen“ (W 92). Nicht nur wird damit normativen Wegwerfpraxen ein Akt des Recyclens entgegengesetzt. Auch stellt C. staatlich verordneten Geschlechtsidentitäten einen Lebensentwurf entgegen, der das Überschreiten normativer Geschlechterrollen impliziert.

Eine Radikalisierung der Infragestellung idiosynkratischer Abwehrreaktionen gegen Müll stellen C.s Masturbationsversuche dar, bei denen Gegenstände aus dem Müll zu Hilfe genommen werden. Wie die Frauenkleider aus dem Müll generieren diese Gegenstände libidinöse Energie; sie zu recyceln kann Voraussetzung physischer wie auch textueller „Ergüsse“ (W 54) sein. Angesichts des Verschwindens alles Weiblichen aus der Stadt mit seinen eigenen „obszönen Männerphantasien“ (Grimm 63) konfrontiert, integriert C. eine Mülltonne und eine im Müll gefundene Champagnerflasche in seine Selbstbefriedigungspraxis. Nachdem der Versuch, sich durch das Reiben an einer Mülltonne selbst zu erregen, gescheitert ist, entnimmt C. einem der „Aschekübel“ eine „halb- oder

dreiviertelvolle Champagnerflasche“ und versucht, sie durch „schnelle Erwärmung“ zur „Ejakulation“ (W 89) zu bringen: „Bei genügender Aufheizung der Flasche würde mir der kräftige Orgasmus des gärenden Champagners den Korken ins Gesicht fliegen lassen“ (W 90). Hier evoziert die Champagnerflasche den Konsum von Luxusgütern und der damit zusammenhängenden konsumbedingten Müllproduktion. Dabei hat der Diskurs der Verschwendung, der an dieser Stelle aufgerufen wird, multiple Konnotationen. Bereits in der biblischen Erzählung aus dem Buch Mose (1. Mose 38, 8) wird Masturbation mit der Verschwendung reproduktiver Kräfte assoziiert und mit einer göttlichen Strafe belegt.<sup>98</sup> Die Produktion von Texten, welche C. selbst als „Ergüsse“ (W 54) bezeichnet, kann aus dieser Perspektive als Exzess verstanden und zum Masturbationsakt parallel gesetzt werden. Damit wird die eigene Textproduktion zum Akt der Verschwendung, der zum Exzess der Müllproduktion weiter beiträgt. Somit deuten C.s textuelle und physische „Ergüsse“ (W 54) darauf hin, dass weder Sexualität noch Abfallwirtschaft gesellschaftliche Bereiche sind, die unter Kontrolle gebracht werden können – wie es Prozesse der Ausgrenzung und Abdrängung zum Ziel haben.

In Archäologie, Anthropologie, aber auch Kriminologie spielt die Ausgrabung, Sicherung und Interpretation von Abfallgegenständen als Forschungsinstrument eine wesentliche Rolle. Gegenstände im Müll stellen kulturelle Artefakte dar, deren Ausgrabung Kenntnisse über vergangene wie gegenwärtige Gesellschaften verschafft. „Wastes are full of

---

<sup>98</sup> Der biblische Diskurs von Masturbation als Exzess macht sich an der Gestalt des Onan im ersten Buch Mose fest, auf den der Terminus „Onanie“ zurückgeht. Die Prägung des Terminus „Onanie“ als Synonym für Selbstbefriedigung beruht allerdings auf einem Interpretationsfehler: Durchgesetzt hat sich die Auslegung, Onan habe sich keineswegs selbst befriedigt, sondern einen *coitus interruptus* vollzogen. Siehe hierzu z. B. <http://www.bibelwissenschaft.de/wibilex/das-bibellexikon/lexikon/sachwort/anzeigen/details/onan-2/ch/97e17fa69723ca214fb25fdedce3be11/> (24.10.2013).

information“, so Kevin Lynch: „Archeology is based on it, and the technique has been extended to the study of contemporary society“ (79).<sup>99</sup> Interpretation von Abfallgegenständen bedeutet, dass Wertloses als Wissenswertes umcodiert wird: Wissen über bisher negierte Teile der Vergangenheit wird dadurch ermöglicht. Gerade Haare stellen in diesem Zusammenhang ein wichtiges Beweismaterial dar: Sie zersetzen sich nur sehr langsam, lassen also sehr lange Zeit Aufschlüsse über die Vergangenheit zu. In *Die Weiber* erinnert sich C. daran, als Kind und Jugendlicher bei zahlreichen „Versteckspielen in dem Trümmer- und Barackengelände“ (W 36) nahe seines Heimatortes abgeschnittenes Frauenhaar gefunden zu haben. Dieses Frauenhaar stellt eine weitere libidinöse Obsession C.s dar, die an ein Abfallprodukt geknüpft ist. Es löst „erste kindliche Gelüste“ aus:

Ich hatte gehört oder gelesen, dass in den KZ-Lagern den Häftlingen die Haare geschoren worden waren, dass auch die Frauen vollkommen enthaart wurden, und ich ersann mir jene Geschichte, in der wir uns auf Haarbergen betteten, und noch in diesen Bergen erschien mir der Geruch weiblichen Schamhaars in der Einbildung, obgleich ich nie solches gesehen hatte. (W 36)

Da sie Hinweise auf ehemalige Gefangene darstellen, rufen die libidinös besetzten „Haarberge“, die C. bei den Versteckspielen seiner Kindheit und Jugendzeit findet, Grauen über die „vormalige Beschaffenheit“ und Vorgänge in den ehemaligen Konzentrationslagern hervor:<sup>100</sup> Haarberge gehörten neben den Bergen von Schuhen und Brillen, die bei der Öffnung der Konzentrationslager gefunden wurden, zum „Menschenmüll“ (W 37) des Holocaust. Sie verweisen auf einen Aspekt deutscher Geschichte, der im Rahmen der DDR-

---

<sup>99</sup> Siehe z. B. das „Undocumented Migration Project“ des Anthropologen Jason De Léon an der University of Michigan.

<sup>100</sup> Auffällig ist hierbei, dass es sich bei den Frauenfiguren in *Die Weiber* entweder um Arbeiterinnen, Inhaftierte eines Frauengefängnisses, oder aber KZ-Gefangene handelt.

Propaganda von der eigenen Geschichte dissoziiert und ausschließlich mit dem als faschistisch vorbelastet betrachteten, so genannten „Klassenfeind“ im Westen in Zusammenhang gebracht wurde; die Auseinandersetzung mit den negierten eigenen Tendenzen zum Faschismus wurde dabei ausgespart.<sup>101</sup> C.s sowohl libidinöse als auch schuldhaft besetzte Obsession, die mit dem Frauenhaar verknüpft ist, schlägt sich in seiner Erzählung von „Transportfahrzeugen der Müllabfuhr“ nieder, die Perücken und Haar ausspucken – „Haar, dem ich zugeordnet war, als ein Menschenmüll, der sich weigerte an der Müllabfuhr teilzunehmen“ (W 37). Hier zeigt sich eine weitere Selbstzuordnung zur Sphäre des Mülls und vielmehr noch des „Menschenmülls“ des Holocaust, die mit C.s Selbstversicherung seiner Position im sozialen Abseits einhergeht. Dabei verweist das Frauenhaar als NachBild<sup>102</sup> des Holocaust und der im Dritten Reich verübten Massenmorde auf einen weiteren Exzess, dessen Ent-sorgung nicht vollständig möglich ist.

Nicht nur an dem sich nur langsam zersetzenden Körperstoff Haar, sondern auch am Materialstoff Papier machen sich unvollständige oder erfolglose Verdrängungs- und Ent-sorgungsprozesse fest. Dies zeigt C.s ent-sorgte geglaubte Schulheftseite, die sich im Müll wiederfindet. Auf dieser Seite niedergeschrieben ist der „beschämende Versuch einer

---

<sup>101</sup> Wolfgang Hilbig setzte dieser Aussparung seine eigene, sein gesamtes Werk durchziehende Holocaust-Reflexion entgegen, die jedoch in der bisherigen Hilbig-Forschung wenig beachtet wurde. Eine Ausnahme stellt Jens Loeschers Dissertation *Mythos, Macht und Kellersprache* dar, in welcher Loescher der „realen Phantastik“ des Holocausts ein Kapitel widmet. Nach Tommek wäre Hilbigs Holocaust-Reflexion „in einer neuen Weise gesellschaftlich-politisch lesbar zu machen – dies jedoch in einem anderen, gegebenenfalls auch ‚gegen den Autor gebürsteten‘ Sinne“ („Teilnehmende Beobachtung“).

<sup>102</sup> In Bezug auf den Terminus „NachBild“ rekurriere ich auf den von Inge Stephan und Alexandra Tacke herausgegebenen Sammelband *NachBilder des Holocaust* (2007). Mit der Wortprägung „NachBilder“ beziehen sich Stephan und Tacke auf den Sachverhalt, dass der Bezug der nach dem Holocaust geborenen Künstler zu diesem Ereignis grundsätzlich medial vermittelt ist, so dass sich ihre Kunst nicht direkt auf das historische Ereignis und vor allem auf die Formen der Erinnerung und Repräsentation bezieht.

Pornographie“ – C.s literarische Verarbeitung seiner libidinösen Obsession mit dem Frauenhaar, die der Erzähler einst für sich „selbst geschrieben hatte“ (W 32). Beim Halt des regelmäßig von ihm benutzten Linienbusses am Rand des Müllabladeplatzes nimmt C. draußen „große Mengen zerstreuter Papierfetzen“ wahr und glaubt plötzlich, in einer „halb durchgerissenen Heftseite“, die „für Bruchteile von Sekunden“ an der Busfensterscheibe klebt, seinen eigenen, vor Jahren geschriebenen Text zu erkennen. Obwohl die besagte Schulheftseite schon vor langer Zeit weggeworfen wurde, haben Prozesse der Kompostierung noch nicht eingesetzt – sogar die Schrift ist noch lesbar. Trotz seiner vermeintlichen Ent-sorgung zirkuliert der „schmierige Fetzen Pornografie“ (W 40) weiter im Kreislauf der Dinge und findet den Weg zu seinem ehemaligen Eigentümer zurück – als Beweisstück dafür, dass nicht nur Stoffe und Materialien, sondern auch kulturelle Energien, wie etwa sexuelle Phantasien, trotz intendierter Ent-sorgung Bestandteile der psychischen und stofflichen Kreisläufe bleiben. Das Abfallprodukt Papier und damit auch die materiell gewordenen, libidinös motivierten Exzesse C.s existieren weiter und bleiben sichtbar: Sie können weder vollständig abgedrängt noch verdrängt werden und bleiben mit einem Schuldgefühl behaftet.

In *Die Weiber* haben Zerfallsprozesse, wie sie in Bezug auf Müll stattfinden, auch die Selbstwahrnehmung und Sprache erfasst. So spricht C. von einer „Krankheit“ seiner Sprache (W 33), welche mit einer Dissoziation von Körper und Geist einhergeht:

Mein äußerer Körper hastete völlig empfindungslos durch die Nacht, während in mir Sprache eingebettet war in die muffige, diffuse, aber doch zähe Pestluft einer unergründlichen alten Angst, gefangene Wörter zappelten in ihren nebelhaften Netzen,

[...] es waren Wörter, die an dem Misstrauen gegen den Ort, da sie gesprochen wurden, verdorben waren. (W 35)

Auffallend sind die beobachtete Dissoziation des Innen und Außen, aufgrund welcher der Körper als bloße Hülle für ein mit einer Metaphorik des Pathologischen („Pestluft“) belegtes Innenleben wahrgenommen wird. Die „nebelhaften Netze“, in denen „verdorbene“ Wörter „zappeln“, verweisen darauf, dass das äußere Netz ökologischer Zusammenhänge dysfunktional geworden ist und die als krankhaft empfundene Sprache dieses Äußere nicht mehr zu beschreiben vermag. Gleichzeitig nimmt das „Verderben“ der Wörter eine politische Konnotation an: „In dieser Republik ist eine kranke Sprache einfach lebensnotwendig“, stellt C. fest (W 47). Damit verweist der Ich-Erzähler auf das Potential der Sprache und somit auch des Individuums, sich der Funktionalisierung durch ein politisches System zu entziehen, dem allein „Misstrauen“ (W 35) entgegen gebracht werden kann.

Der Prozess des Sich-Entziehens, der mit der Selbstzuordnung des erzählenden Ichs zur Sphäre des Mülls bereits angelegt ist, erfährt eine Radikalisierung in der Imagination des eigenen Müll-Werdens. Zum einen kann diese als Radikalisierung der durch ein Schuldgefühl motivierten Selbstzuschreibung zum „Menschenmüll“ des Holocaust betrachtet werden. Zum anderen zeigt sich in dieser Vorstellung der radikalisierte Wunsch nach einer Transgression der Geschlechtsidentität, der bereits im Tragen der Frauenkleider und der Obsession mit dem Frauenhaarabfall deutlich zu Tage tritt. C.s Transformation in Müll setzt in der „feuchtheißen Hölle“ ein, in der er zu Beginn der Erzählung arbeitet: Dort tritt ihm „der Schweiß aus allen Poren“, er beginnt „Gerüche auszuscheiden“, als ob etwas in ihm „zu schimmeln begänne, ein ganz besonderer Fromage, als ob ich nach meinen Augäpfeln röche, sie waren mir hervorgetreten und schienen mit einem bestimmtem Schleim überquollen“ [...]

(W 9). Die Metaphorik der Konsistenzveränderung lässt an Auflösungsprozesse des Abfalls denken („schimmeln“, „Schleim“), was durch Sinneseindrücke des Olfaktorischen („Fromage“) noch verstärkt wird. Eine Ästhetik des Ekels, die mit der Inszenierung sowohl sensorischer Empfindungen wie auch von Gerüchen, Konsistenzen und Aggregatzuständen einhergeht, spielt hier eine wesentliche Rolle. Auflösungsprozesse werden jedoch auch zu handlungskonstituierenden Elementen: Aufgrund seines Geruchs wird C. in einen anderen Arbeitsbereich des Betriebs versetzt, womit seine gesellschaftliche Ausgrenzung – seine Entlassung – vorbereitet wird. Endpunkt dieses Prozesses ist die vollständige Selbstaflösung, bei welcher die Trennung der Geschlechter durch Geschlechtsidentitäten aufgehoben wird. Somit stellt C.s Imagination der eigenen „Rückverwandlung in Erde“ (W 97) die Radikalisierung seines Wunsches nach einem Weiblich-Werden und darüber hinaus die konsequenteste Form des Widerstands gegen die Ausgrenzung des Weiblichen dar, die C. in der Gesellschaft beobachtet. Auch auf textueller Ebene finden Auflösungsprozesse statt: das Geschehen auf der Handlungsebene vermischt sich zunehmend mit Träumen und „Halluzinationen“ (W 33), eine lineare Handlung ist kaum mehr zu bestimmen.<sup>103</sup> Somit geht die Imagination der Selbstaflösung mit Textauflösungsprozessen einher und kann als Verweigerungs- und Widerstandsstrategie im doppelten Sinn gelten.

Noch deutlicher werden die Zusammenhänge zwischen Müll- und Textproduktion durch das Hinzuziehen eines weiteren Textbeispiels, der Erzählung *Die Kunde von den Bäumen*, in der überarbeiteten Fassung 1994 erschienen. *Die Weiber* und *Die Kunde von den Bäumen* weisen eine Reihe von Gemeinsamkeiten auf: Wie C. ist Waller, die Hauptfigur in

---

<sup>103</sup> Zwar versucht Paul Cooke eine Zusammenfassung der Handlung (siehe 118). Nach Meinung Ingo Schulzes ist es jedoch schwer, in Bezug auf *Die Weiber* überhaupt „von einer Handlung zu sprechen“ (288).

*Die Kunde von den Bäumen*, Gelegenheitsschriftsteller, wie in *Die Weiber* werden die Ereignisse aus der Ich-Perspektive erzählt; das gelegentliche Abweichen von dieser Perspektive zugunsten eines auktorialen Erzählens kann als Instabilität des erzählenden Ichs gewertet werden.<sup>104</sup> Wie bereits in *Die Weiber* wird in der *Kunde* Recycling zur Voraussetzung der Textproduktion: Zu Beginn der Erzählung eignet sich Waller einen für den Abtransport zum Müll bereitgestellten Schreibtisch an; die Wiederverwertung oder auch Rückführung des gebrauchten Schreibtisches in die Sphäre der Akzeptanz setzt künstlerische Kreativität und Schreibearbeit überhaupt erst in Gang und wird damit zur Vorbedingung der Textproduktion. Die Chronologie der Erzählung wird durch zahlreiche Rückblenden aufgebrochen. Ein Ereignis jedoch liefert einen Hinweis zur Orientierung: Insbesondere an den Sommer des Jahres 1961, das Jahr des Mauerbaus, erinnert sich Waller besonders häufig zurück. „Wie fast alle jungen Männer seines Alters“ arbeitete Waller in diesem Jahr „in einem der zahlreichen Industriebetriebe in der Stadt“ (K 248); „in der Stadt schienen alle, beinahe gewaltsam gegen sich, nur beschäftigt, ein bestimmtes Datum aus dem Sommer zu ignorieren und, trotz dieses Datums, weiterzuleben wie bisher“ (K 249). Wie bereits in *Die Weiber* löst sich auch in der *Kunde* die zunächst lineare Erzählung immer mehr auf; mit dem Fortschreiten der Erzählung ist die Handlung kaum mehr zu bestimmen.

In der deutschsprachigen Literatur ist die assoziative Verknüpfung der ostdeutschen Landschaft mit Müll tradiert: In Bezug auf die DDR-Lyrik der achtziger Jahre spricht Ursula Heukenkamp von lyrischen „Abfalllandschaften“ (249); sowohl Heiner Müllers Mülllandschaften im Drama *Verkommenes Ufer/Medeamaterial/Landschaft mit Argonauten* (1982) als auch Wolfgang Herrndorfs 2010 erschienener Roman *Tschick*, in dem eine

---

<sup>104</sup> Siehe dazu Jackman 256.

zentrale Begegnung auf der Müllhalde stattfindet, sprechen für ein auch genreübergreifendes Textphänomen Müll, das imaginär in der ostdeutschen Landschaft verankert ist. In *Die Weiber* und *Die Kunde von den Bäumen* jedoch hat die Präsenz des Mülls eine neue Dimension erreicht: In *Die Weiber* zeichnet sich die Textlandschaft durch „Müllpyramiden“ aus; „schwer aufheulende Transportfahrzeuge“ erklimmen die „Berghänge des Abfalls“, „bis sie endlich eine Möglichkeit gefunden hatten, sich zu entleeren“ (W 26). In *Die Kunde von den Bäumen* ist „der Bereich der Müllanlagen, die weite Räume hinter der Stadt einnahmen“, einer von Kirschbäumen gesäumten Straße hinter der Stadt „bedrohlich nahe gerückt“ [...]. Fortan hatten wir die Straße gemieden, da die üblen Gerüche der Müllhalden, oft genug in Form von Qualmwolken, dauernd in breiter Front über sie hinwegzogen“ (K 215). Eine olfaktorischen Bedrohung, die „üblen Gerüche der Müllhalden“, kündigen die exzessive Zunahme des Mülls und einen massiven Landschaftsverbrauch an, der letztlich auch das vollständige Abholzen der Kirschallee zur Folge hat. Vermüllung und ein umfassender Naturverlust werden also unmittelbar miteinander verknüpft.

Steht das Verschwinden der Kirschallee in *Die Kunde von den Bäumen* metonymisch für einen wesentlich umfassenderen Naturverlust, so rekurriert die Erzählung dabei auf die besondere symbolische Bedeutung des Baumes und gerade auch des Kirschbaumes, handelt es sich doch beim Baum um ein kulturell verankertes „Symbol für das Ganze der Natur“, dem der Mensch selbst „als Teil zugehört“ (Moeninghoff 36). Relevant für die Symbolbildung sind weiterhin „die stabile Beschaffenheit des Baumes, seine Verwurzelung im Boden, seine vertikale und verzweigte Gestalt sowie seine Fruchtbarkeit“ (36), wobei letzterer Symbolwert gerade beim Kirschbaum greift, der als ein besonders fruchtbarer Baum gilt. Auch sind Baum und Kindheit assoziativ eng miteinander verknüpft: Vom Klettern auf

Bäume erzählen zahlreiche Kinderbücher, für viele Menschen gehört dieses Klettern zu ihren schönsten Kindheitserinnerungen. In *Die Kunde von den Bäumen* geht der Verlust der Bäume nicht nur mit einem Verlust der Kindheit einher, sondern auch mit einem Verlust der Vorstellungskraft: War in der „Zeit der Kindheit ein so klarer und deutlicher Name“ wie Kirschallee „noch möglich“, so „haben wir doch seither an Erfindungsreichtum verloren ... wenn wir jetzt diese Straße entlanggingen, und wäre sie auch noch gesäumt von den Kirschbäumen, es fiel uns kein Name dafür ein“ (K 214). Steht die Kindheit für eine prälapsarische, kreative Zeit, die dem Antagonismus von Mensch und Natur vorausgeht, so hat der Zeitenwandel, dem die Bäume zum Opfer gefallen sind, diese Kreativität beeinträchtigt. Ebenso dramatisch wie der tatsächliche Verlust der Bäume ist das Verschwinden der Kirschallee auch „aus unseren Gedanken“ (K 215): „Wenn ich zum Beispiel versuche, mir einen Baum vorzustellen, dann ist es, als ob ich noch nie einen Baum gesehen hätte ... es scheint nicht möglich, einen Baum zu beschreiben, leider nicht!“ (K 214), so Waller. Naturverlust bei gleichzeitigem Verlust der Kindheit gehen somit in *Die Kunde* einher mit einer Unfähigkeit, erzählend zurückzurufen, was verloren ist.

Auf die Aneignung des wiederverwerteten Schreibtisches folgen „Wochen und Monate, in denen mich der Schreibtisch mit dem Anspruch peinigte, ihn auch als solchen zu benutzen“ (K 212) – eine substantielle, produktive Krise, die mit dem Abholzen der Bäume in Zusammenhang steht. Wo einst Kirschbäume waren eskaliert jetzt

die Invasion des Mülls [...], der Unrat begann den ganzen Wald zu umzingeln, Vorhuten von toter Materie schickten sich an, Parzellen zu zerschneiden und einer dieser Passwege des Mülls war auch die Kirschallee: wenn das Tagebauloch ausgekohlt war, das anstelle des Dörfchens übrigbleiben sollte, würde die Kirschallee zu den

Verbindungsstraßen des Abfalls gehören, dessen Massen schon bald eine neue Halde brauchten. (K 218)

Die umfassende Vermüllung der Landschaft, die den Text paradigmatisch bestimmt, verweist neben ihren zahlreichen metaphorischen Implikationen auch auf die ganz realen Veränderungen der Lebensbedingungen in Folge des massiven Braunkohleabbaus in den Braunkohlerevieren der DDR. Diese waren zunehmend von einem extensiven Landschaftsverbrauch durch eine Industrie geprägt, für die in den achtziger Jahren jährlich 3000 Hektar Fläche „devastiert“ werden mussten, um jährlich 300 Millionen Braunkohle fördern zu können (Schwartau 20). Aufgrund dieses Flächenbedarfs verschwanden ganze Kleinstädte und „Dörfchen“ (K 218). Waren die Tagebaulöcher erst „ausgekohlt“ (K 218), so sollte der Boden meist möglichst schnell wiedergewonnen werden: Die entstandenen Hohlräume wurden sowohl mit Kokereiabwässern, Klär- und Teichschlamm, Gülle, Splitt, Torf, als auch mit Kraftwerksaschen und Müll gefüllt (siehe Schwartau 20). Nicht nur gingen landwirtschaftlich nutzbare Flächen auf diese Weise „oft für Jahrzehnte verloren“ (Schwartau 20). Auch sorgte diese Praxis der Entsorgung von Abfallstoffen zu einem ausnehmend „trügerischen Grund“, wie Hilbig in seinem gleichlautenden Vorwort zu einem Fotoband über den Tagebau in der Region Leipzig festhielt.<sup>105</sup>

Auch der Umgang mit Industrieabfällen und Giftmüll in der DDR konnte als nachlässig gelten. Die Sicherheitsvorkehrungen auf den so genannten kontrollierten Deponien waren minimal: Es war noch nicht einmal zwingend gesetzlich vorgeschrieben, Müllablageplätze zu umzäunen, nur die wenigsten Deponien entsprachen den ohnehin

---

<sup>105</sup> Siehe dazu „Der trügerische Grund“ im Sammelband *Zwischen den Paradiesen*.

mageren Vorschriften.<sup>106</sup> Zur starken Belastung für Boden, Luft und Wasser trug die ökologisch hochproblematische Praxis, nicht verwertbare Industrieabfälle, etwa 80 Millionen Tonnen pro Jahr, auf Halden zwischenzulagern – in der Hoffnung, sie später einmal mit entsprechenden technischen Verfahren dem Produktionsprozess wieder zuführen zu können – weiter bei: Durch die Art der offenen Deponierung entstanden Abfallprodukthalden mit teilweise hochtoxischen Bestandteilen; in keinster Weise konnte gewährleistet werden, dass die ausgelagerten Stoffe und Materialien aus den ökologischen Kreisläufen ferngehalten wurden. Solche Entsorgungspraxen stehen in einem überraschenden Widerspruch zu den bereits beschriebenen, kulturellen Abwehrmechanismen in Bezug auf Müll, welche die Vermeidung des Kontaktes mit Abfallstoffen zum Ziel haben. Die tatsächliche Entsorgungspraxis jedoch hatte zur Folge, dass jegliche Trennung von Müll und Nicht-Müll, von Abfallstoffen und Organismen, von toxischen Stoffen und lebenden Zellen verunmöglicht wurde.

Die Doppelfunktion des Abfalls als Metapher und Verweis auf die umweltpolitische Realität in der DDR zeigt sich in Hilbig's *Kunde* am Beispiel des industriellen Abfallprodukts Asche. Aus zwei Gründen wurde Asche in der DDR zu einer omnipräsenten Substanz in der Umwelt: Zum einen gehörte Asche zu einer der Substanzen, mit der Tagebaulöcher gefüllt wurden. Darüber hinaus gingen rund 70 Prozent der Kraftwerksaschen, die zahlreiche wasserlösliche Schadstoffe enthielten, auf Abfallhalden, „ebenso 450 andere Abfallprodukte wie Altreifen oder Bleistäube“ (Knabe 154). Auf Textebene findet sich ein „mit Schmutz und Asche“ (K 240) durchsetztes Terrain; bereits der Name der städtischen Müllhalde, „Asche“, verweist darauf. In den meisten seiner Erzählungen interessiert sich Hilbig nicht für

---

<sup>106</sup> Siehe Goodbody, „Writers, the Environment, and the Green Movement“ (329) und <http://umwelt-ddr.argus-potsdam.de/index.php?abfall>.

spezifische Plätze und vermeidet „präzise Lokalisierungen“ (320)<sup>107</sup> – dass gerade die Abfallhalde den aussagekräftigen Namen „Asche“ trägt, ist daher von umso größerer Bedeutung. Wie die übrigen Abfallstoffe zirkuliert Asche in der *Kunde* frei, überzieht „langsam die ganze Stadt“ und wirkt sich zersetzend aus. Dies gilt auch auf die Textproduktion: „Die Buchstaben fügten sich mir nicht mehr zusammen“ (K 245). Somit korrumpiert die zunehmende Durchdringung der Umwelt durch Abfallstoffe den Schreibvorgang und letztlich, wie zu zeigen sein wird, das Ausdrucksmittel Sprache selbst.

Wie in Hinblick auf *Die Weiber* bereits dargestellt, spielt die Ausgrabung, Sicherung und Interpretation von Abfallgegenständen als Forschungsinstrument eine wesentliche Rolle. In *Die Kunde von den Bäumen* übernimmt Waller diese Aufgaben; die Müllarbeiter tragen ebenfalls dazu bei.<sup>108</sup> Rufen in *Die Weiber* „Haarberge“ das Grauen auf, welches sich bei der Öffnung der Konzentrationslager einstellte, so sind es in der *Kunde* ausgegrabene, einstmals ent-sorgte „nackte Schaufensterpuppen“, die „hinter ihrer Bude zu einem merkwürdigen und grausigen Mahnmal“ aufgestapelt sind (K 240): Immer wieder glaubt Waller, „vor einem Hügel aufgeschichteter Leichen zu stehen, die an der Schuppenwand abgelegt worden waren“ (K 240). Weitere unliebsame Aspekte der Vergangenheit, die freigelegt werden, haben mit der Geschichte der DDR zu tun, die in ehemals offiziellen Akten und Broschüren, die im Müll zu finden sind, festgeschrieben ist:

Es ist etwas in all dem Zeug hier auf dem Gelände ... [...] zwischen defekten Kaffeemühlen, Radios und Klodeckeln, verrosteten Fahrrädern und Schreibtischen, zwischen Parteitagbroschüren und Kaderakten und Fotoalben, und Asche, und in den

---

<sup>107</sup> Häufig benennt Hilbig Ortschaften mit ihrem abgekürzten Namen – er nennt nur den Anfangsbuchstaben und setzt dann einen Punkt.

<sup>108</sup> „The need for the writer to search the waste of the city in order to rediscover the past is taken up by Hilbig again in *Alte Abdeckerei* and *Die Kunde von den Bäumen*“ (Cooke 147).

tausend und abertausend Tonnen Vergangenheit ... darin ist etwas, das noch nicht gelernt hat zu schweigen. (K 269-270)

Insbesondere die „Kaderakten“ verweisen darauf, dass es sich hier um DDR-spezifischen Müll handelt: Kaderakten begleiteten alle Beschäftigten in der DDR ihr ganzes Arbeitsleben hindurch, „entzogen sich jedoch weitgehend ihrer Einsicht“.<sup>109</sup> Wie die „Fotoalben“ und Parteitagbroschüren verweisen sie sowohl auf ein DDR-spezifisches Sammeln und Verwalten von politischem Zeitgeschehen als auch auf die Überwachung der Mitglieder der Gesellschaft, deren Ausmaß die Überwachungssysteme vieler zeitgenössischer politischer Systeme weit übertraf.<sup>110</sup>

In *Die Kunde von den Bäumen* werden die Müllarbeiter zu Sammlern und Verwaltern dieser besonderen Form des Nachlasses. Während „alle übrigen in der Stadt“ versuchen, selbst den Mauerbau zu vergessen (K 249), haben „allein die Müllarbeiter [...] nichts vergessen! Sie konnten nicht vergessen, denn ihre Arbeit war der dauernde Umgang mit dem Material der Vergangenheit“ (K 249). Aus den gesamtgesellschaftlichen Verdrängungsmechanismen schlagen sie Profit: Die Müllarbeiter kassieren Schmiergelder für das illegale Abladen von Müll und lassen die Gesellschaft „ihr Vergessen etwas kosten“ (K 269). Somit sammeln sich gerade im Müll Indizien dafür, dass die intendierte Entsorgung

---

<sup>109</sup> „In einem Dossier wurde alles über die Person gesammelt und interpretiert. Politisch negative Einträge in die Kaderakte konnten den Betroffenen ‚unauffällig‘ von ganzen Berufszweigen und Funktionen ausschließen.“ Siehe dazu den Glossar der Bundeszentrale für Politische Bildung: <http://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/kontraste/42524/glossar?p=56.hrt>.

<sup>110</sup> Wie die nach dem Mauerfall sichergestellten Dokumente zeigen, sorgten die Überwachungsaktivitäten der DDR in letzter Konsequenz für exzessive Mengen DDR-spezifischen Sondermülls: Sobald die Aufarbeitung der DDR-Geschichte abgeschlossen sein wird, werden ca. 111.000 laufende Meter Akten; 1,7 Mio. Fotodokumente und 15.000 Behältnisse (überwiegend Säcke) zu entsorgen sein. Siehe [http://www.bstu.bund.de/DE/Archive/UeberDieArchive/Ueberlieferungslage-Erschliessung/uberlieferungslage\\_node.html](http://www.bstu.bund.de/DE/Archive/UeberDieArchive/Ueberlieferungslage-Erschliessung/uberlieferungslage_node.html).

unliebsamer Aspekte der deutschen Vergangenheit – der umfassenden Beobachtung und Überwachung durch das totalitäre System der so genannten „Staatssicherheit“ – nur eingeschränkt möglich ist. Doch damit birgt der Müllplatz auch ein positives Potential: Die letztlich nur eingeschränkt erfolgreiche Ent-sorgung führt dazu, dass der Müllplatz zu einem Ort wird, an dem Geschichte lesbar wird: als „beiseite geschaffte Geschichten“ (K 255), die vom offiziellen Diskurs ausgeschlossen sind. Als Ort all dessen, was vom offiziellen Diskurs geleugnet wird, repräsentiert der Müllplatz somit eine „counter-reality“, so Graham Jackman (258). Auch in ökonomischer Hinsicht etabliert sich dort eine Gegen-Ordnung: Die Abfallhalde generiert Umverteilungsprozesse, der „herrenlos gewordene Sekundärreichtum“ (K 269) wird zu „neuverteilterm Besitz“ und zum „Eigentum der Müllarbeiter“ (K 227), deren Status als Sammler und Verwalter des DDR-Nachlasses dadurch gefestigt wird.

Im Laufe der Erzählung wird diese Anziehungskraft der Gegenwelt des Abfalls so stark, dass Waller beginnt, in einem Autowrack auf der Müllhalde zu schlafen; während eines Aschesturms sucht er in der Hütte der Müllarbeiter Zuflucht und macht nun diese zu seinem regelmäßigen Nachtquartier. Die Anziehungskraft ist so stark, dass sie Waller davon abhält, das Territorium der Gesellschaft, der er sich verweigert, ganz zu verlassen: „Andere waren einfach über die Westgrenze in den anderen Landesteil verschwunden. Einen solchen Schritt zu gehen hatte mich scheinbar die geheimnisvolle Anziehungskraft gehindert, welche die Müllanlagen auf mich ausübten“ (K 217). Wallers zunehmende, mangelnde Abgrenzung zur Sphäre des Mülls deutet sich auch auf olfaktorischer Ebene an: „Bald hatte ich all meinen Widerwillen verloren und ließ die Ausdünstungen des Abfalls in mich eindringen, die Farben des Abfalls, und ich übernahm die Gerüche, die sich aus Oxydation und Verrottung abspalteten“ (K 220). Diese Auflösungsprozesse als eine Strategie des Sich-

Unbrauchbarmachens oder auch eine Strategie des zivilen Ungehorsams lesen: „Ich musste ein unbrauchbares Stück in der Gesellschaft sein“, so Waller, „wenn ich ihre Grenzen überschreiten wollte“ (K 274). Wenn auch die Grenzen der DDR geschlossen sind, so bleibt doch die imaginierte Transformation des Selbst in Müll als Möglichkeit, sich jeglicher gesellschaftlichen Beanspruchung zu entziehen. Das Unbrauchbar- und damit Müll-Werden dient somit als Strategie der Ent-grenzung angesichts von Grenzen, die zu überschreiten durch das totalitäre System verunmöglicht ist.

Der Bann des Mülls in *Die Kunde von den Bäumen* hat in erster Linie mit den Müllmännern zu tun – obwohl diese, so *ein* Narrativ, für das Verschwinden der Kirschbäume die Verantwortung tragen.<sup>111</sup> Die Müllmänner zeichnen sich durch zunehmende Tierhaftigkeit aus: Sie „ruhen“ hinter Hügeln von Gerümpel, „wie korpulente Tiere [...], in die schmalen Schattenstreifen gezwängt, wo sie sich vom Unrat kaum abhoben“ (K 225), auch ihre Kleidung scheint aus dem Müll zu stammen. Waller gleicht sich ihnen an, indem er selbst zum Tier wird. Dies deutet sich zunächst dadurch an, dass der Ast eines Kirschbaumes zu seinem bevorzugten Aufenthaltsort geworden ist, von wo aus er das Vordringen der Müllhalde beobachtet. „Dieser Sitzplatz auf dem Baum war auch ein Ort des Nachdenkens über mich selbst, über die dauernd wechselnden Zusammenhänge ... die Zusammenhänge zwischen Natur und Unnatur, über die ich mir Gedanken machte“ (K 223). In dieser Position gleicht er „einem gewaltigen Vogel, welcher mit seinem windgeblähten Gefieder Mühe hatte, nicht von dem Ast geworfen zu werden“ (K 247). Auf sich selbst reflektierend – ausgedrückt durch einen Bruch in der Erzählperspektive von der ersten zur dritten Person an dieser Stelle – beschreibt Waller sich selbst als eine „wie ein übervorsichtiges Tier zwischen den Feldern

---

<sup>111</sup> *Die Kunde von den Bäumen* „appears to offer more than one account“ vom Verschwinden der Kirschbäume (Jackman 236).

und Schrebergärten“ huschende Figur, „den Blick auf den Boden und doch äußerst wachsam“, „in einer Art Krebsgang“ auf das Zentrum der Müllanlagen sich zubewegend (K 224).<sup>112</sup> Diese Bewegung zum „Zentrum“ des Mülls hin gleicht einem Prozess, bei dem zivilisatorische Kräfte außer Kraft gesetzt werden. Auch die zunehmende Absenz von Sprache – dem Hauptunterscheidungsmerkmal zwischen Mensch und Tier – ist Merkmal dieses Prozesses. Nach und nach gehen den Müllmännern die Merkmale des Menschseins verloren: Auf die Entwendung eines Maschinenteils aus ihrer Sammlung wiederverwertbareren Materials reagieren sie mit „wütendem Heulen und Keifen“, sie „umkreisen“ das entwendete Stück und begegnen dem Erzähler mit einem unverständlichen, „gurgelndem Redeschwall“ (K 228). In Bezug auf Waller nimmt der Verzicht auf das Kommunikationsmittel Sprache, der mit seinem Tier-werden einhergeht, die Qualität einer Verweigerung und des zivilen Ungehorsams an. Folglich können Tier-Werden und Sprachverzicht als Teilaspekte einer radikalisierten Selbstaussgrenzung des Ich-Erzählers aus der Gesellschaft betrachtet werden.

Die Anziehungskraft der Müllmänner hat noch einen weiteren Aspekt. Sucht die Poesie die Essenz der Dinge zu beschreiben, so sind es nach Waller erst die Auflösungsprozesse im Müll, welche diese Essenz offen legen und damit Poesie stimulieren. Im Gegensatz zu *Die Weiber* wird in *Die Kunde von den Bäumen* den Dingen im Müll keine Bedeutung mehr zugeschrieben – sie sind sowohl dem Waren- und Kapitalkreislauf als auch den Wertzuschreibungen einer auf Konsum ausgerichteten Gesellschaft entzogen. Erst dieser Entzug ermöglicht die Freilegung der Essenz: Vor den Müllmännern „hatten die Dinge endlich den Rang vollkommener Wertlosigkeit erreicht: damit konnten sie in ihrer

---

<sup>112</sup> Dies lässt an Textfiguren Franz Kafkas denken, von dessen Erzählkunst zumindest die frühen Texte Hilbig nach Meinung Erk Grimms „allzu deutlich“ geprägt sind. Siehe dazu Grimm 63.

Eigentümlichkeit betrachtet werden. Das Wesen der Substanz tat sich“ vor ihnen auf (K 243). Folglich ermöglicht der zunehmende Verfall der Dinge eine Umwertung: Der Zustand der Wertlosigkeit wird in einen Zustand der Eigentlichkeit – oder „Eigentümlichkeit“ (K 243) – überführt. Es sind daher „allein die Müllmänner“, die „einen poetischen Gedanken zu verwirklichen mochten. War es die Konsequenz daraus, dass sie sich tagtäglich in unmittelbarer Nähe einer fast mythischen Erfahrung aufhielten? Nur noch zu ihnen sprachen die Dinge von ihrem Verfall [...]“ (K 243). Hier wird die physische Nähe der Müllmänner zu den Entwertungsprozessen mit ihrer Fähigkeit zur Poesie in Zusammenhang gesehen. In letzter Konsequenz stellt dieser Gedankengang die Entfunktionalisierung der Kunst durch ein „Ent-werten“ im positiven Sinne zur Debatte: Ist ein Prozess der Entwertung erst in Gang gesetzt, so zieht er eine Auseinandersetzung mit zugeschriebenen, überkommenen Werten und mit einer materialistischen Haltung in Bezug auf Welt und Natur nach sich. Dass gerade die Müllmänner noch „einen poetischen Gedanken zu verwirklichen mochten“ zeigt, dass eine nicht-materialistische Haltung nur außerhalb der bestehenden Ordnung zu erlangen ist.

Hilbigs Suche nach einer nicht-materialistischen Perspektive auf Welt und Natur bringt den Autor zu den poetologischen Diskursen um 1800 und insbesondere zu der Frage nach der Korrespondenz von natürlichen und textuellen Prozessen. In „Unfähigkeit zur Anonymität“, Hilbigs Dankesrede für die Verleihung des Brüder-Grimm-Preises der Stadt Hanau 1983, erörtert der Autor die Frage, „ob neue Inhalte in einer neuen Sprache dargestellt werden müssen oder wollen“ („Unfähigkeit“ 26) und „ob sich noch eine sehr neue Sprache wird bilden lassen“ („Unfähigkeit“ 26). Wenn dies geschehen sollte, so Hilbig, so hoffentlich nicht, ohne bestimmte Elemente, welche

die Brüder [Grimm] entdeckt, oder wiederentdeckt, und benannt haben. Diese Elemente, nach Herder [...] als Naturpoesie bezeichnet, haben neben diesem bei den Brüdern Grimm noch einen anderen Begriff, in dem der dialogische Charakter der Sprache schon etymologisch enthalten ist: sie nannten ein solches Motiv *Sage*. („Unfähigkeit“ 27)

Unter Sage verstanden die Brüder Grimm, so Hilbig weiter, „Urtexte, die aus einem nicht mehr berechenbaren Dunkel der Vorzeit stammen, mythische Stoffe, die über Jahrhunderte weitergegeben wurden“ und, „in Glücksfällen“, der Literatur „eine Tiefendimension“ verleihen („Unfähigkeit“ 27). „Die Entstehung dieser mythischen Stoffe,“ so Hilbig weiter, „ist von den Brüdern Grimm mit einer Metaphorik umgeben worden, die [...] der Beschreibung natürlicher, ja vegetativer Prozesse entliehen ist, Sagen sind bei ihnen *entsprungen, erblüht, gewachsen und geworden*“ („Unfähigkeit“ 27). Auch wenn diese Beobachtung in „Unfähigkeit zur Anonymität“ nicht mehr weiter verfolgt wird: Hier schlägt Hilbig die Korrespondenz von natürlichen und textuellen Prozessen vor, sieht er doch die Entstehung der Sage – seiner Meinung nach letztlich eine romantische Form des vormodernen Mythos – im Rückgriff auf die Brüder Grimm eng auf die Vorgänge in der Pflanzenwelt bezogen. Gleiches kann für die Textsorte der „Kunde“ gelten, wird doch „Kunde“ im Wörterbuch der Brüder Grimm synonym zu „Sage“ verwendet.<sup>113</sup> Somit kommt nicht nur in Mythos und Sage, sondern auch in Hilbigs *Kunde* eine erzählerische Affinität zum nicht-menschlichen Lebendigen zum Ausdruck, wie sie in der Romantik vorgedacht wurde.

---

<sup>113</sup> Im Wörterbuch der Brüder Grimm wird Sage definiert als „Kunde von Ereignissen der Vergangenheit, welche einer historischen Beglaubigung entbehrt“ (1647).

Folgt man Hilbig's Darlegungen in seiner Dankesrede für den Grimm-Preis, steht die Textform der Sage in einem engen Zusammenhang mit der Textform des Mythos, zu dem sich Hilbig eingehender in seiner Rede „Der Mythos ist irdisch“ (1982) geäußert hat. Diese Rede kann als Antwort auf den 1975 erschienenen Essay „Das mythische Element in der Literatur“ seines Schriftstellerkollegen Franz Fühmanns gelesen werden, dem die Rede gewidmet ist.<sup>114</sup> Nach Hilbig handelt es sich beim Mythos um „einen erdgebundenen Text“, der – wolle man ihn lokalisieren – als „irdisch“ zu bezeichnen wäre („Mythos“ 35). „Es gibt für mich keinen Zweifel“, so Hilbig weiter, „dass Mythen die Essenz ununterdrückbarer Artikulationsdränge sind“ („Mythos“ 33). In Anbetracht der Erdgebundenheit des Genres kommt in diesen „Artikulationsdrängen“, so meine ich, ein Bedürfnis oder eine Neigung zum Ausdruck, sich zu dem nichtmenschlichen Lebendigen in Bezug zu setzen. Im Grenzbereich von Biologie und Psychologie wird dieses Bedürfnis als „Biophilie“ bezeichnet: Es tritt, so der Diversitätsbiologe Edward O. Wilson, von der frühen Kindheit an insbesondere auf kognitiver und emotionaler Ebene in Erscheinung, ist unbewusst, und in kulturellen Mustern, die sich in allen Gesellschaften wiederholen, vorhanden (siehe Wilson 85). Die Rede „Der Mythos ist irdisch“ kann somit als eine Theorie des Mythos als biophile Textform gelesen werden, die sich auf seine *Kunde* zurückbeziehen lässt, stellt doch Hilbig in allen hier zitierten Reden eine Verbindungslinie zwischen seinem eigenen literarischen Werk und den Textformen der Sage, der Kunde und des Mythos her.

Auch auf die Funktion der Literatur reflektiert Hilbig in seinen Reden – eine Funktion, auf die das der *Kunde von den Bäumen* vorangestellte Motto anspielt. Spricht

---

<sup>114</sup> Aufgrund dieser Widmung liegt eine Kontextualisierung dieser Rede in Bezug auf den dialogischen Austausch der beiden Autoren nahe. Eine Kontextualisierung der Mythosrezeption Hilbig's im Rahmen der „neuen“ DDR-Mythosrezeption (etwa bei Heiner Müller und Christa Wolf) wäre an anderer Stelle noch zu leisten.

Hilbig von *Sage*, so impliziert dies seiner Meinung nach, dass ein Anspruch an den Autor zu stellen sei, etwas zu *sagen* zu haben, „Dialog wie Diskurs“ aufrechtzuerhalten und die „Partner“ dieses Dialogs, „die man heute unhöflicherweise Rezipienten nennt“, einzubeziehen („Unfähigkeit“ 27). Hilbigs Forderung nach einer dialogischen Literatur – seine Rede wurde auch unter dem Titel „Literatur als Dialog“ veröffentlicht (siehe *Zwischen den Paradiesen* 198-202) – beinhaltet also auch die Frage nach der sozialen Funktion von Literatur. In diesem Zusammenhang verstehe ich auch das bisher wenig beachtete Motto der *Kunde von den Bäumen*, welches Walter Benjamins berühmten Erzähleraufsatz zitiert: „Immer seltener wird die Begegnung mit Leuten, / welche rechtschaffen etwas erzählen können.“<sup>115</sup> Es wirft die Frage nach der Rechtschaffenheit oder auch Geradlinigkeit und Integrität des Erzählens auf – eine Eigenschaft des Erzählens, die dem Textzitat nach selten geworden ist. Damit wird eine in der Postmoderne als obsolet erklärte, jedoch vom anglo-amerikanischen Forschungsfeld *ecocriticism* wieder ins Spiel gebrachte Perspektive auf die gesellschaftliche Funktion von Literatur wiederbelebt – die Frage nach dem Ethischen und Politischen in der Kunst. Das Benjaminsche Motto verweist folglich darauf, dass es zum Selbstanspruch eines Autors gehören sollte, tatsächlich etwas zu sagen zu haben und mit seinen jeweiligen „Partnern“ – den Leser\_innen – in einen Dialog treten zu wollen. Und zum Thema dieses Dialogs will die *Kunde* den Naturverlust machen.

Noch ein weiterer Grund spricht dafür, dass sich gerade ein Zitat Benjamins für diese Erzählung eignet. In Benjamins letzten Aufzeichnungen „Über den Begriff der Geschichte“, auch „Geschichtsphilosophische Thesen“ genannt, spielt Naturverlust eine wesentliche Rolle.

---

<sup>115</sup> Dieser Aufsatz erschien unter dem Titel „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows“ und findet sich in den von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser herausgegebenen *Gesammelten Schriften*, Bd. II, 2.

Zu den zentralen Äußerungen in diesem rätselhaften, fragmentarischen Text gehört Benjamins Kritik am marxistischen Begriff des Fortschritts. Zentral ist aber auch der neunte Abschnitt, inspiriert durch ein Gemälde Paul Klees mit dem Titel „Angelus Novus“. Der darauf dargestellte Engel sieht aus, so Benjamin,

als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muss so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor *uns* erscheint, da sieht *er* eine einzige Katastrophe die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. (697, Heraushebungen des Autors)

Ein Sturm, der „vom Paradiese her“ weht, hat sich in seinen Flügeln verfangen und ist so stark, dass der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm. (698, Heraushebung des Autors)

Wohl selten hat es eine poetischere, aber auch eindringlichere Zivilisationskritik gegeben. Im folgenden wendet sich Benjamin gegen den „vulgär-marxistischen Begriff“ des sozialistischen Theoretikers Josef Dietzgens, welcher, so Benjamin, nur „die Fortschritte der Naturbeherrschung, nicht die Rückschritte der Gesellschaft wahr haben“ will (699). „Die Arbeit, wie sie nunmehr verstanden wird, läuft auf die Ausbeutung der Natur hinaus, welche man mit naiver Genugtuung der Ausbeutung des Proletariats gegenüber stellt“ (699). „Zu dem korrumpierten Begriff von Arbeit gehört“ bei Dietzgen, so Benjamin, „*die* Natur, welche, wie Dietzgen sich ausgedrückt hat, ‚gratis da ist‘“ (699, Heraushebung des Autors).

Gegen eine solche Naturauffassung wendet sich Benjamin mit seinen „Geschichtsphilosophischen Thesen“ – der zum Himmel wachsende „Trümmerhaufen“, den der Fortschritt zurück lässt, ist dabei durchaus auch als Müllberg zu sehen. Als Müllberg entgeht er der Wahrnehmung der auf die Zukunft fixierten Menschheit – allein der erschrockene Engel nimmt ihn wahr. Hier obliegt es dem „rechtschaffenen“ Erzähler, erzählend einzugreifen und den Blick der Fortschrittsorientierten umzuwenden.

Einen Höhe- und Wendepunkt der *Kunde von den Bäumen* stellt ein mythischer Moment der Erdverbundenheit dar, der eintritt, als zu den – bereits beschriebenen – sprachlichen Auflösungsprozessen am Ende der Erzählung auch Taubheit tritt. Nach einer Reihe von Aschestürmen mit mythischen Dimensionen sieht sich Waller „taub und mythisch in der Asche leben“ (K 262). Dieser Verlust einer weiteren Wahrnehmungsebene scheint jedoch eher als Gewinn, wird doch die menschliche Sprache, die ohnehin angesichts der Allgegenwart der Asche und des Mülls zu einem defizitären Korrelat der Wirklichkeit geworden ist, in seiner Imagination abgelöst durch eine „Sprache der Bäume“ selbst:

Wenn es eine Sprache der Bäume gab – und ich wollte plötzlich nicht mehr daran zweifeln –, so war es ein Erzählen ganz ohne Anlass, ein Erzählstrom, der allein den langsamen Rhythmen folgte, die am Ort der Bäume am Werk waren [...] sie hatten ohne Unterlass gesprochen, zu mir hatten sie gesprochen, nur hatte ich es in Jahrzehnten nicht gemerkt [...]

Menschlichem Sprechen wird hier die Imagination eines Sprechens der Natur für sich selbst entgegen gesetzt. Es gleicht jedoch viel mehr einem Schweigen, einem „unendlichen Schwanken von Ebbe und Flut“, das „von der ewigen Dämmerung der Jahreszeiten“ handelt,

deren Kommen und Gehen immer um sie war, langsamer noch als das Kreisen von Tag und Nacht und das Ineinandersinken von Wetter. [...] Es war eine Sprache der Wiederkehr, beständig kreiste sie um das Dasein dieser Blätter selbst, und deshalb um den Bestand der Erde selbst, und deshalb sprach sie vom All, in dem jedes Blatt mit der Erde kreiste [...]. (K 273)

Imaginiert wird hier eine Sprache der ökologischen Kreisläufe, die dem Wechselspiel der Gezeiten, der Tages- und Jahreszeiten folgt. Hier existieren die Naturphänomene nicht nur, sie stellen, wie in der romantischen Vorstellung der Natursprache, „etwas anderes, Verborgenes und Höheres dar, sie können gedeutet, gelesen und gegebenenfalls verstanden werden“ (Goodbody, *Natursprache* 11), wenn ihnen Aufmerksamkeit geschenkt wird.<sup>116</sup> Die Vorstellung einer symbolischen Universalsprache, so Goodbody,

einer Sprache der Seele, die Träumen, Märchen, Mythen und Kunstwerken zugrunde liegen könne und die der Natur selbst innewohnenden Symbolik entsprungen sein müsse, stellt einen Gegenstand dar, der alle Bedeutenden Romantiker beschäftigte und später von Bachofen, Freund und Erich Fromm wieder aufgenommen wurde.

(Goodbody, *Natursprache* 12-13)

Dieses Konzept der Natursprache beinhaltet weiter, „dass es eine Sprache gibt oder gegeben haben muss, „in der die Wörter nicht willkürlich gewählt, sondern mit den bezeichneten Dingen wesenhaft verbunden waren (Goodbody, *Natursprache* 12, Heraushebung des Autors). Auch in Wallers Poetik des „Kreisens“ und „Ineinandersinkens“, bei welchem die

---

<sup>116</sup> Den religiösen oder spirituellen Aspekt des Konzepts der Natursprache lasse ich an dieser Stelle außer Acht. Zu diesem Aspekt heißt es bei Goodbody: „Ob die Naturdinge als Sprache des christlichen Schöpfers, als sprachliche Offenbarung eines transzendenten Seins oder als Abbilder und Repräsentationen von Urbildern verstanden werden, ist für den grundlegenden Gedanken einer Zeichenhaftigkeit der Natur unwesentlich“ (*Natursprache* 11).

„langsamen Rhythmen“ der Sätze die „Sprache der Bäume“ nachempfinden, wird die Korrespondenz zwischen Bezeichnendem und Bezeichneten wieder hergestellt. Textproduktion und die natürlichen Prozesse der Selbstorganisation gehen dabei eine Verbindung ein. Gleichmaßen wie die Prozesse des Müll-Werdens legt die „Sprache der Bäume“ die Essenz der Dinge, die Wiederkehr, das Ewige offen; erstmalig in der Erzählung wird die Möglichkeit der Transzendenz eröffnet.

Somit kann Hilbigs Mythos von den Bäumen auch als Kommentar zu Bertold Brechts Frage nach dem Sprechen über Bäume in seinem Gedicht *An die Nachgeborenen* gelten. In einer Passage aus diesem zwischen 1934 und 1938 im dänischen Exil entstandenen Gedicht reflektiert Brecht darüber, ob Natur in Anbetracht der Verbrechen des nationalsozialistischen Regimes noch ein angemessenes literarisches Thema sei: „Was sind das für Zeiten, wo / Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist / Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!“. Zwar wurde das Diktum, dass „ein Gespräch über Bäume fast (als) Verbrechen galt“, in der DDR zum Paradigma der Aufbaujahre (Knabe 204).<sup>117</sup> Doch waren die zitierten Zeilen wohl kaum als „generelle Absage an die Naturlyrik beabsichtigt“, welche „die Möglichkeit eines kritischen Naturgedichts“ ausschloss, wie Goodbody herausstellt (*Natursprache* 161). Im Anthropozän hat sich dieses Paradigma ohnehin erledigt: Angesichts der umfassenden, globalen Vernutzung der Umwelt wird nicht das Gespräch, sondern das Schweigen über Bäume in der Literatur zum Verbrechen. In Hilbigs *Kunde* jedoch hat das Brechtsche Sprechen *über* Bäume einem Sprechen *der* Bäume oder vielmehr „einem Schweigen, das ihr Sprechen war“ (K 273) Platz gemacht.

---

<sup>117</sup> Nach Knabe wurde dieses Paradigma jedoch „keineswegs von allen Schriftstellern vorbehaltlos akzeptiert; zu Konflikten kam es besonders in der Frage, ob und wie sich Autoren auch der Darstellung von Natur zuwenden dürften“ (204).

An die Stelle des Sprechens *über* Bäume tritt das Sprechen der Bäume selbst – oder vielmehr das „Schweigen, das ihr Sprechen war“ (K 273). An diesem Schweigen zeigt sich, dass im Zeitalter des umfassenden Naturverlusts die Sprache als Medium, mit dem sich der Mensch zu seiner Umwelt in Bezug setzt, defizitär bleiben muss. Transzendenz oder eine Erfahrung jenseits des Gegenständlichen – welche letztlich auch eine Erfahrung des Poetischen ermöglicht – ist nur noch auf der Müllhalde möglich.

Wie meine Untersuchung deutlich macht, verhandeln Hilbigs komplexe, diskursive Müllkonfigurationen anhand der Fallbeispiele der Protagonisten die Auswirkungen der Allgegenwärtigkeit von Müll. Sowohl *Die Weiber* als auch *Die Kunde von den Bäumen* sind imaginär in der ostdeutschen Landschaft der DDR-Braunkohleindustrie verankert und reflektieren die ganz realen Lebensbedingungen inmitten von mit Abfallprodukten gefüllten Tagebaulöchern und dem frei zirkulierenden Industrieabfallprodukt Asche. Doch zeigt gerade der Fokus auf Müll, dass die Bedeutung dieser komplexen Prosatexte nicht auf eine persönliche oder regionale, vermeintliche „Zeugenschaft“ des Autors reduziert werden sollte. In *Die Weiber* und *Die Kunde von den Bäumen* findet eine umfassende Befragung normativer Umgangsweisen mit Müll statt, bei der die Zusammenhänge von Vermüllung, Naturverlust und künstlicher Schaffenskraft ausgelotet werden. Wie die Texte zeigen, wirkt sich die dysfunktionale Ent-sorgung des Mülls nicht nur auf Psyche und Gesundheit beider Ich-Erzähler aus. Auch ermöglicht sie die Rückkehr des Verdrängten und Abgedrängten: in Form des „Menschenmülls“ des Holocaust und eines DDR-spezifischen, durch die so genannte „Staatssicherheit“ generierten Überwachungsmülls. Wiederverwertung und schließlich das eigene Müll-Werden werden in mehrfacher Hinsicht zu Widerstandsstrategien gegen ein

politisches System, durch welches allumfassende Vermüllung gesellschaftlich sanktioniert ist. Somit kann trotz intendierter Entsorgung weder in gesellschaftspolitischer, ökologischer noch psychologischer Hinsicht ein Zustand der Sorglosigkeit hergestellt werden. In letzter Konsequenz wirkt somit Müll nicht nur auf Individuum und Gesellschaft, sondern auch auf Imagination und Textproduktion zurück: Allein wenn menschliches Sprechen dem „Schweigen der Bäume“ Platz macht ist es dem Schriftsteller noch möglich, sich zu Natur und Umwelt in Bezug zu setzen.

## DRITTES KAPITEL:

### Verschmutzung

Sich in einer umweltorientierten Forschungsarbeit länger bei Wolfgang Hilbigs Erzählungen zu verweilen lohnt sich. Eine Vielzahl der Prosatexte dieses Ausnahmeautors beschäftigt sich mit einem Mensch-Umwelt-Wechselverhältnis, welches in einen Ausnahmezustand geraten ist. Zwar spricht Ulrich Beck in seiner Gesellschaftsanalyse *Risikogesellschaft* – in welcher bei der Formulierung einer Risikotheorie Verschmutzungsphänomene eine wesentliche Rolle eingeräumt wird – davon, dass „der *Ausnahme-* zum *Normalzustand* zu werden“ droht (*Risikogesellschaft* 105, Heraushebung des Autors)<sup>118</sup> – und zwar aufgrund der Allgegenwärtigkeit von Umweltkatastrophen. *Die Weiber* und *Die Kunde von den Bäumen*, so hoffe ich im zweiten Kapitel gezeigt zu haben, erzählen gegen diese Entwicklung an: Von dem Normalzustand der Vermüllung kann in diesen Erzählungen in keinsten Weise die Rede sein. Müll und Asche können als zentrale Tropen in Hilbigs Erzählwerk gelten, welche in multipler Hinsicht auf die exzessive anthropogene Einwirkung auf die Textlandschaft und die Hauptfiguren – und darüber hinaus auf die ganz realen Lebensbedingungen in der ehemaligen DDR – verweisen. Zwar finden die Gründe für die Allgegenwart der Asche in der *Kunde* keine Erwähnung. Die Folgen dieser Präsenz sind jedoch weitreichend: In einem mythischen Aschesturm wird Waller „taub“ (K 262); als Asche „langsam die ganze Stadt“ überzieht fügen sich ihm die Buchstaben „nicht mehr zusammen“ (K 245). Die Abgrenzung

---

<sup>118</sup> In *Risikogesellschaft* stellen sowohl „die sich dem unmittelbaren menschlichen Wahrnehmungsvermögen vollständig entziehende Radioaktivität, aber auch Schad- und Giftstoffe in Luft, Wasser, Nahrungsmitteln und damit einhergehenden Kurz- und Langzeitfolgen bei Pflanze, Tier und Mensch“ zentrale, zeitgenössische Risiken in der Gesellschaft dar (*Risikogesellschaft* 29). Als Parallelbegriff zu „Risikogesellschaft“ benutzt Beck daher auch den Terminus „Katastrophengesellschaft“.

von der Umwelt ist nicht mehr möglich – die ihn umgebenden Materien wirken direkt auf den Ich-Erzähler und damit auch die Textproduktion ein.

Auch *Alte Abdeckerei*, der wohl bedeutendsten Prosaerzählung Wolfgang Hilbigs, erzählt von einem Ausnahmezustand, der *nicht* zum Normalzustand geworden ist. Im vorliegenden Kapitel lese ich *Alte Abdeckerei* als poetische Verhandlung eines durch Verschmutzung und Vergiftung generierten Ausnahmezustandes, der als toxischer Diskurs realisiert wird. Genauer interessiert mich dabei das Verwischen der Grenzen zwischen Körper und Umwelt in diesem Ausnahmezustand – eine Verwischung, die mithilfe der Trope Asche realisiert wird.<sup>119</sup> Unter „toxischem Diskurs“ verstehe ich in diesem Zusammenhang im Anschluss an Ursula Heise die textuelle Repräsentation eines Zustandes, der dadurch gekennzeichnet ist, dass ein Subjekt gefährlichen Stoffen und Chemikalien ausgesetzt ist (siehe „Toxins“ 787). In *Alte Abdeckerei* stellt die Allgegenwart der Asche die zentrale Trope des toxischen Diskurses dar: Sie zeigt an, dass anthropogene Umweltveränderungen außer Kontrolle geraten sind und mit großer Durchschlagskraft nicht nur auf den Protagonisten der Erzählung, sondern auch auf den Text einwirken. Dazu treten zahlreiche weitere Verschmutzungs- und Vergiftungsebenen – die zahlreichen Giftmetaphern, auf die ich noch ausführlich zu sprechen kommen werde, sprechen dafür.<sup>120</sup>

---

<sup>119</sup> Siehe dazu Ursula Heises Aufsatz „Toxins, Drugs, and Global Systems“ (2002). Der Fokus auf Verschmutzung als literarisches Thema kann nach Heise die Interpretation zeitgenössischer Texte schärfen und verschieben. Darüber hinaus interessiert Heise in ihrem Aufsatz das Verwischen der Grenzen zwischen privatem und öffentlichem Raum und gefährlichen und nutzbringenden Technologien.

<sup>120</sup> Dabei unterscheide ich zwischen „Verschmutzung“ und „Vergiftung“ insofern, als ich mit „Vergiftung“ eine gesteigerte Form der „Verschmutzung“ hin zur lebensbedrohlichen Verfasstheit des Zustands meine. Dabei schwingt jedoch mit, dass die naturwissenschaftlichen Kriterien, auf denen die Definitionen für Verschmutzung und Vergiftung beruhen, unbefriedigend sind. Auffallend in Becks Argumentation ist, dass die Umweltphänomene Verschmutzung und Vergiftung als zentrale zeitgenössische Umweltrisiken zusammengefasst werden – Beck spricht von „Schad- und

Wie zu zeigen sein wird, schließt sich *Alte Abdeckerei* bei der Realisierung des literarischen Ausnahmezustands der Verschmutzung und Vergiftung an eine Reihe literarischer Traditionen an. Zum einen handelt es sich dabei um das Genre der Schauerliteratur, dessen Stilmittel wie der Fantastik, aber auch der ausgeprägten Ästhetik des Grauens und des Ekels sich *Alte Abdeckerei* bedient, um die Umwelt-Mensch-Wechselwirkungen in hochgradig verschmutztem und vergiftetem Terrain auszuloten. Bedient sich der Autor darüber hinaus der intensiven Bildsprache der biblischen Apokalypse, so geht es ihm wohl weniger um die literarische Verhandlung des politischen Systemzusammenbruchs, wie Walter Hinck behauptet.<sup>121</sup> Vielmehr findet in *Alte Abdeckerei* der Zusammenbruch der lebenserhaltenden Systeme des Planeten Erde statt. Auch die bisher wenig beachtete, fast das gesamte Werk Hilbig durchziehende Holocaust-Reflexion, auf die

---

Giftstoffen“ (meine Heraushebung), ohne diese jedoch voneinander abzugrenzen. Auch in Greg Garrards Einführung *Ecocriticism* ist die Unterscheidung von Verschmutzung und Vergiftung verwischt. Ausgehend von der Etymologie des Wortes *pollution* (dt. Verschmutzung) unternimmt Garrard anhand von Rachel Carsons *Silent Spring* den Versuch, die rhetorische Verfasstheit des Umweltdiskurses genauer zu bestimmen. Innerhalb seiner Argumentation wechselt der Autor zu Phänomenen, die eher mit *contamination* (dt. „Verschmutzung“, „Vergiftung“) oder auch *toxication* (dt. „Vergiftung“) zu beschreiben wären.<sup>120</sup> Die Übertragung der englischen Termini ins Deutsche zeigt, dass sowohl die jeweilige Definition dieser Umweltphänomene als auch ihre Abgrenzung gegeneinander problematisch ist. Aufgrund der starken Verbreitung unterschiedlicher Typen und Quellen von Verschmutzung, so stellt Garrard heraus, verändern sich die Maßstäbe dessen, was als Verschmutzung anerkannt wird, ständig. Kohlenstoffdioxid, Endprodukt der Verbrennung fossiler Brennstoffe, kommt in großen Mengen auch natürlich vor. Auch aufgrund des Zusammenhangs zwischen der Anreicherung von Kohlenstoffdioxid in der Atmosphäre und Klimawandel wird Kohlenstoffdioxid als „climatological pollutant“ eingestuft (siehe Garrard 12). Auch künstliches Licht oder Lärm werden heute als Verschmutzungsquelle anerkannt; die naturwissenschaftlichen Richtlinien zur Abgrenzung von Verschmutzung und Vergiftung, so stellt Garrard heraus, verändern sich ständig. Dies gilt insbesondere für eine Sonderform der Verschmutzung und Vergiftung, die Verstrahlung: Die Ereignisse in Folge der Serie von Reaktorunfällen in Fukushima Dachi im März 2011 zeigten, dass Höchstwerte dessen, was als gesundheitsschädlich einzustufen wäre, immer wieder geändert wurden.

<sup>121</sup> So ist Walter Hinck der Meinung, dass die Katastrophenvision in der Erzählung *Alte Abdeckerei* den Untergang der DDR umschreiben soll“ (188).

ich bereits in Bezug auf *Die Weiber* und *Die Kunde von den Bäumen* hingewiesen habe, spielt in *Alte Abdeckerei* eine wichtige Rolle: Genozid und Ökozid werden in dieser Erzählung parallelisiert und liefern Anlass für eine vielschichtige Zivilisationskritik.

Wie bereits *Die Weiber* und *Die Kunde von den Bäumen* ist *Alte Abdeckerei* imaginär in einer Landschaft verankert, die Hilbigs Heimatregion bei Leipzig – sowohl eines der Hauptabbaugebiete in Bezug auf Braunkohle als auch einer der Hauptstandorte der DDR-Großkraftwerke auf Braunkohlebasis und damit eines der Hauptemissionsgebiete des Landes – zu entsprechen scheint. Die Frage nach den veränderten Lebensbedingungen, die mit dem Braunkohletagebau – einer „Totalzerstörung von Natur, Landschaft und Gewässerhaushalt“<sup>122</sup> – und der sukzessiven Nutzung des fossilen Energieträgers Braunkohle einhergingen, gehörte zu Hilbigs literarischen Eigenwegen. Doch wie bereits *Die Weiber* und *Die Kunde von den Bäumen* geht auch *Alte Abdeckerei* über eine umweltgeschichtliche und regionale „Zeugenschaft“ (Tommeke) weit hinaus. Auch wenn sich die komplexe Erzählung *Alte Abdeckerei* „allen direkten Bedeutungszuweisungen widersetzt“ (Hinck 188): Dieser zentrale Prosatext Hilbigs kann als eine hochgradig komplexe, literarische Antwort auf die toxischen Lebensbedingungen in den Braunkohleregionen der ehemaligen DDR gelesen werden, die dem Genre der Ökoapokalypse, dem bedeutendsten Metaphernkomplex (*master metaphor*) im zeitgenössischen Umweltdiskurs, eindeutig zugeordnet werden kann.<sup>123</sup> Da die Spezies Mensch am Ende der Erzählung aus dem Text verschwunden ist, kann *Alte*

---

<sup>122</sup> Siehe [http://www.bund-nr.de/themen\\_projekte/braunkohle\\_und\\_umwelt/](http://www.bund-nr.de/themen_projekte/braunkohle_und_umwelt/), zuletzt eingesehen am 18. 11. 2013.

<sup>123</sup> Lawrence Buell spricht von der Ökoapokalypse als „the single most powerful master metaphor that the contemporary environmental imagination has at its disposal“ (*Imagination* 285). Auch Sorg und Würffel sind der Meinung, dass wir aufgrund zunehmender Umweltkatastrophen „mehr und mehr mit einer Situation konfrontiert“ sind, „in der die Apokalypse in ihrer ursprünglichen Bedeutung an Resonanz, ja an Weltgewinnung gewinnt“ (12).

*Abdeckerei* letztlich dem Genre der „Welt-ohne-uns“-Erzählung zugerechnet werden: einem Genre, das im „toxischen Anthropozän“ (Schwägerl 299) zunehmend an Popularität gewinnt.<sup>124</sup>

Wolfgang Hilbig sind viele literarische Vorbilder zugeschrieben worden – relevant in Bezug auf *Alte Abdeckerei* scheinen mir die folgenden. Helmut Böttiger weist darauf hin, dass Hilbig „früh Kafka gelesen hat“ (52), nach Karen Lohse hatte sich Hilbig „die Gesamtausgabe von E.T.A. Hoffmanns Werken bereits von seinem ersten Lehrlingsgehalt gekauft“ (26).<sup>125</sup> Als wichtiger Einfluss kann auch der expressionistische Malerdichter Alfred Kubin gelten, bei dessen 1909 erschienenem Roman *Die andere Seite* es sich um einen der großen fantastischen Romane der deutschen Literatur handelt.<sup>126</sup> So spricht der Ich-Erzähler in *Alte Abdeckerei* in Zusammenhang mit seinen Streifzügen von einem „Ausflug nach der anderen Seite der Stadt“ (AA 72) – ein direkter Verweis auf Kubins Roman. Gemeinsam haben *Die andere Seite* und *Alte Abdeckerei* die Traumqualität oder auch Nachtqualität des Erzählten sowie den Erzählmodus der Fantastik – insbesondere die Texttopographie der Erzählung spricht dafür. Auf einen zweiten wichtigen Einfluss verweist eines der beiden der *Alten Abdeckerei* vorangestellten Motti. Es handelt sich dabei um ein kryptisches Textzitat aus dem 1939 erschienenen Roman *Finnegan's Wake* von James Joyce – dem ersten Schriftsteller, der die literarische Erzähltechnik des Bewusstseinsstroms konsequent durch einen ganzen Roman hindurch verwendete. Der Mehrzahl der Interpreten gilt *Finnegan's Wake* als „Erzählung eines riesigen Traums“, der als „Nachtbuch“ dem *Ulysses* als

---

<sup>124</sup> *A World without us* lautet der Titel eines überzeugenden Gedankenexperiments von Alan Weisman, in dem die Implikationen eines vollständigen, sehr plötzlichen Verschwindens der Spezies Mensch auf dem Planeten durchgespielt werden.

<sup>125</sup> Auch Erk Grimm sieht sich an die Schwarze Romantik und Franz Kafka erinnert. Er erwähnt darüber hinaus Georg Büchner als plausibles literarisches Vorbild (siehe 62).

<sup>126</sup> Dass auch Kafka Kubins Roman rezipiert hat und von ihm beeinflusst war ist nachweisbar.

„Tagbuch“ entsprechen soll (Drews 909). Auch in *Alte Abdeckerei* nimmt die narrative Stimme zunehmend die Qualität eines einzigen langen Bewusstseinsstroms an; eine zunächst lineare Handlung löst sich immer mehr zugunsten von Träumen und Halluzinationen auf. Ingo Schulze, der zur Neuausgabe der drei wichtigsten Erzählungen Hilbigs 2010 ein Nachwort beigetragen hat, schlägt daher vor, statt von einer Handlung von der „Abfolge außerordentlicher Situationen“ zu sprechen, in denen „die Offenheit und Unabgeschlossenheit des Erzählers zur ihn umgebenden Welt immer wichtiger wird“ (Schulze 304-305) – auf diese „Offenheit und Unabgeschlossenheit“ werde ich noch ausführlich zu sprechen kommen. In jedem Fall wird die Textunsicherheit, ob es sich bei den Streifzügen um Träume des Ich-Erzählers handelt, nie ganz aufgelöst.<sup>127</sup>

Wie bereits in *Die Weiber* und *Die Kunde von den Bäumen* handelt es sich bei der Peripherie der Stadt, Ziel der abendlichen und nächtlichen Streifzüge des Ich-Erzählers, in multipler Hinsicht um eine Zone der Alterität. Um die Außenbezirke der Stadt als Zone des Andersartigen zu markieren nimmt Hilbig tradierte literarische Motive in Anspruch. Ein Beispiel ist das in der Romantik populäre Motiv der an einem Flösschen gelegenen Wassermühle: Aufgrund ihrer einsamen Lage war die Mühle in der Romantik geradezu „prädestiniert für Spuk- und Verbrechergeschichten“ (Jürgensen 238). In *Alte Abdeckerei* ist die alte Wassermühle ein Ort, der von den Erwachsenen mit Verboten belegt ist, und der die Unheimlichkeit des Terrains unterstreicht: „Von jedermann waren andere Geschichten zu hören, die davon abrieten, der Mühle zu nahe zu kommen: die finsterste besagte, es hätten sich in dem verlassenem Anwesen die Fremden eingenistet, Leute aus Osteuropa, die hier den Krieg überstanden hätten [...] (AA 21-22). Der Verweis auf die in der alten Mühle hausenden

---

<sup>127</sup> Bereits in Hilbigs Roman *Ich* und *Eine Übertragung* ist der Zeitstrom einer „gemächlich fortschreitenden Lebensgeschichte in eine diskontinuierliche Traumzeit zerfallen“ (Grimm 64).

Vertriebenen aus dem Osten verankert die literarische Handlung in der Nachkriegszeit, die Vertriebenen stehen dabei für das Fremde und kulturell Ausgegrenzte, das mit den „undurchschaubaren und schier endlosen Stadträndern“ assoziiert wird, „wo nach wüsten Brachstrecken immer wieder unerwartete Enklaven und rätselhafte Industrieviertel auftauchen“ (AA 45). Den Müllplatz als Ort des gesellschaftlich Ausgegrenzten habe ich im zweiten Kapitel der vorliegenden Arbeit ausführlich erörtert; auch in *Alte Abdeckerei* vollzieht der Ich-Erzähler seine gesellschaftliche Selbstaussgrenzung durch seine Streifzüge „an die Stadtränder [...] wo der Unrat begann“ (AA 66), oft bis tief in die Nacht hinein. Somit dient die Peripherie der Stadt auch in *Alte Abdeckerei* als topografische Entsprechung der Selbstpositionierung des Erzählers am Rande der Gesellschaft. Im Gegensatz zu *Die Weiber* und *Die Kunde von den Bäumen* ist jedoch nicht von Müll, sondern von „Unrat“ die Rede, was ein divergierendes Assoziationsfeld aufruft: „Unrat“ stammt von althochdeutsch *unrāt*, was „schlechter Rat“ bedeutet, ursprünglich aber auch „Nachteil“, „Schaden“ und „Unheil“; die Nebenbedeutung „Wertloses“ hat sich erst zusätzlich ausgeprägt. Auch in der idiomatischen Wendung „Unrat wittern“ (Schlimmes ahnen, befürchten) ist die ursprüngliche Bedeutung noch erhalten.<sup>128</sup> Mit dem „Unrat“ der Peripherie deutet sich somit etwas noch näher zu Bestimmendes Unheilvolles an.<sup>129</sup>

Wie der „Unrat“ der Peripherie in *Alte Abdeckerei* bereits andeutet, können neben der Inanspruchnahme literarischer Motive der Romantik und der Nähe zur literarischen Technik des Bewusstseinsstroms auch Bezüge zur Schauerliteratur, im Englischen als *gothicism* bzw.

---

<sup>128</sup> <http://www.duden.de/rechtschreibung/Unrat>.

<sup>129</sup> Nach Trautwein „greift die Schauerliteratur, wenn sie das Angstmoment Dunkelheit nützt, auf ein vorliterarisch geprägtes Verhaltensmuster zurück“ (30). Er stützt sich dabei auf Erkenntnisse des Verhaltensforschers Konrad Lorenz, nach dem das „Unorientiertsein“ und „Sich-nicht-auskennen“ eine instinktive Angst auslöst (siehe Trautwein 30).

*gothic fiction* bezeichnet, geltend gemacht werden.<sup>130</sup> Entscheidend für die Stimmung und Atmosphäre in *Alte Abdeckerei* sind die Lichtverhältnisse: Meist während der Dämmerung – einer Tageszeit, die den Zwischenzustand zwischen Wachen und Schlafen evoziert – streift der Ich-Erzähler durch das verlassene Industriearreal an der Peripherie der Stadt.<sup>131</sup> Von der Tageszeit der Dämmerung geht für ihn eine starke Faszination aus: Das Erlebnis jener „Stunde des Übergangs“ (AA 30) ist für ihn unverzichtbar; es ist die Stunde, in welcher er lernt, sich „raunend verständlich zu machen, mit den Toten und Verbannten zu denken, mit den wesenlosen Dingen, mit den Erden, mit Gestein und Flüssen, mit den sprach- und lautlosen Tierwesen, die dem Menschen feind waren“ (AA 31). Das Kommunikationsmittel Sprache verliert in der Dämmerung an Wichtigkeit: Für den Ich-Erzähler gibt es nun andere, auf Instinkten beruhende Wege, sich zu dem ihn umgebenden, nicht-menschlichem Lebendigen in Bezug zu setzen. Die dadurch ermöglichte, potentielle Grenzüberschreitung wird der Stunde „des Waltens jener Grenzenlosigkeit, die dem Einbruch der Nacht vorausging“ zugeordnet (AA30). Diese birgt ein Schauerpotential, handelt es sich doch um „die Stunde, da unbekanntes und totgesagtes Leben auskroch im Schutz der Schatten“ – der „verschleiernenden Schatten, die sich im Grab der Nacht bargen“ (AA 30). Hier wird der

---

<sup>130</sup> In *Erlesene Angst – Schauerliteratur im 18. Und 19. Jahrhundert* definiert Wolfgang Trautwein Schauerliteratur als „eine literarische Form, die im Rezeptionsvorgang Schauer hervorruft, d.h. auf eine bestimmte Weise Angst aktiviert“ (11). Trautwein skizziert die Entwicklung des Genres wie folgt: „Nachdem Horace Walpole im Jahr 1765 den Prototyp des Schauerromans *The Castle of Otranto* veröffentlicht hatte, trat die Schauerliteratur in vorher unbekanntem Ausmaß in Erscheinung: als Gothic Drama, in den Schauerballaden Percys, Hölty's, Bürgers und Goethes und in der Gothic Novel“ (15). „In ihrer Blütezeit zwischen 1790 und 1810 fand die Gothic Novel auch in die kontinentale und die amerikanische Literatur Eingang und begründete eine Tradition, die das ganze 19. Jahrhundert wirksam blieb“, so Trautwein (36).

<sup>131</sup> In bisherigen Untersuchungen wurde der Ich-Erzähler durchgehend als männlich näher bestimmt. Auch wenn diese Gleichsetzung ein Hinweis darauf sein könnte, dass Ich-Erzähler und Autor deckungsgleich gelesen werden – der Text selbst rechtfertigt sie nicht – so verzichte ich der Lesbarkeit wegen darauf, zwischen „Ich-Erzähler“ und „Ich-Erzählerin“ abzuwechseln.

Symbolwert der Nacht als Gegenpol des Lebens und Lichts, als Raum des Verborgenen, potentiell Unheilvollen aber auch Unbewussten noch verstärkt durch die Wortverbindung „Grab der Nacht“: die Erzählung nimmt die Qualität einer Schauergeschichte an.

Auch topografische Elemente wie Ruinen und unterirdische Stollen stellen wesentliche Schauerelemente in *Alte Abdeckerei* dar. Findet sich im Schauerroman zumeist ein altes Schloss, manchmal scheinbar verlassen, welches oftmals in Teilen in Ruinen liegt und mit geheimen Gängen, Falltüren, geheimen Räumen und dunklen oder verborgenen Treppen ausgestattet ist, so sind in *Alte Abdeckerei* eine oberirdische Ruinenlandschaft sowie unterirdische Hohlräume fester Bestandteil der Texttopographie.<sup>132</sup> Julia Hell spricht in Zusammenhang mit Hilbigs Texten von der Ruine als „uncanny site“ („Wendebilder“ 291): Als „sturmverfallene Felseninseln“ gleichen die „verlassenen Industrieruinen“ im Areal der *Alten Abdeckerei* jenen Inseln, die in der Malerei häufig einen Verweis auf den nahenden Tod darstellen.<sup>133</sup>

Das Unheimliche dieser Gegend bestand darin, dass ihre in Abständen bewaldete Fläche von einem unabsehbar verzweigten System nicht mehr arbeitender Bergwerke unterhöhlt war, so dass hier weitere Gebiete für unbebaubar galten und – abgesehen von einer Anzahl verlassener Industrieruinen, die wie sturmverfallene Felseninseln gen Himmel zeigten –, völlig brach und wüst lagen. (AA 62)

Hier wird die erste Zeile der DDR-Nationalhymne („Auferstanden aus Ruinen“) mithilfe der Texttopografie aufgerufen, deren erste Strophe eine Entsprechung der „Aufbauleistung des

---

<sup>132</sup> Generell zeichnen sich Hilbigs Texte durch eine „monströs vergrößerten Unterwelt aus Kellern, Kanälen und Kesselhäusern“ (Grimm 62) aus, die Erk Grimm zufolge als „eines der auffälligsten Kennzeichen der Prosa Hilbigs“ (62) bezeichnet werden kann.

<sup>133</sup> Ich denke in diesem Zusammenhang an Arnold Böcklins Gemälde *Die Toteninsel*, von der zwischen 1880 und 1886 fünf Versionen entstanden. Jede zeigt eine steil aus dem Meer emporragende Felseninsel, die mittig mit Trauerzypressen bewachsen ist.

Arbeiter- und Bauernstaates“ und dem theologischen Wunder der Auferstehung evoziert (siehe dazu Hörisch 259). Dass dieses Wunder nur bedingt erfolgt ist, ist an der Ruinenlandschaft im Areal der *Alten Abdeckerei* unmittelbar abzulesen: Sie verweist nicht nur auf den gescheiterten Selbstanspruch der DDR, die Ruinen des Zweiten Weltkrieges hinter sich gelassen zu haben, sondern auch auf ein Scheitern des Projekts der Moderne, deren Ikone – die Fabrik – nur noch als Ruine aufzufinden ist.<sup>134</sup>

„Das Unheimliche dieser Gegend“ (AA 62) stellt sich jedoch erst durch die weitflächige Unterhöhlung des Bodens her. Gehören „Flucht und Verfolgung durch unterirdische Gänge zum Repertoire“ des Schauerromans (Trautwein 36),<sup>135</sup> so wird in *Alte Abdeckerei* der Schauer weniger durch das Begehen unterirdischer Gänge, sondern vielmehr durch das oberirdische Begehen des unterhöhlten Bodens ausgelöst, dessen Beschaffenheit einen „trägerischen Grund“<sup>136</sup> darstellt. Oft glaubt der Erzähler,

auf Asche zu gehen; Sand und Kies waren unter mir, mancherorts fast Geröll, zertrümmerter verbrannter Beton, auf dem meine Schritte einen scharfen Lärm erzeugten, nicht scharf, stumpf und widerhallend, als ginge ich in geräumige Wölbungen hinein. Die Gegend wurde immer wüster, der Weg hatte sich nach einiger Zeit ganz verloren, ich ging schneller, schnell durch eine verdorrte, stumpf knirschende Steppe unter dem Gewoge einer zähen Nacht, die wie die lastende Nacht einer Erinnerung war. (AA 97-98)

---

<sup>134</sup> So stellt Julia Hell fest: Hilbig „turns the project of modernity into a landscape of ruins“ (298). Nach Erk Grimm tauchen Bahnhof und Fabrik, „Ikonen der urbanen Modernität“, in Hilbigs Prosa als „Zeichen des Niedergangs“ auf (62).

<sup>135</sup> Dabei stellt die „Abgeschlossenheit nach außen“ (Trautwein 37), die durch solche Topografien evoziert wird, einen populären Schauermoment in diesem Genre dar.

<sup>136</sup> Siehe Hilbig in „Der trägerische Grund“, seinem Vorwort zu einem Fotoband über den Tagebau in der Region Leipzig (1992).

Hier wird Untergrund wechselweise als „Asche“, „Sand“, „Kies“, „Geröll“, „Beton“ und „Steppe“ wahrgenommen, die taktile Erfahrung beim Auftreten kann keiner bestimmten Beschaffenheit zugewiesen werden. Bei der Wiedergabe seiner auditiven Sinneseindrücke beginnt sich der Erzähler zu korrigieren: Erst wird der Lärm als „scharf“ wahrgenommen, dann „nicht scharf“, Komparative („schneller“, „wüster“) deuten eine Steigerung der Wahrnehmung an. Die zunehmende Unsicherheit in Bezug auf die eigenen Sinneswahrnehmungen steigert sich zu einer Orientierungslosigkeit („der Weg hatte sich nach einiger Zeit ganz verloren“). Unheimlichkeit entsteht auch durch den Widerhall der Schritte: So muss es, reflektiert der Erzähler, „nicht enden wollende Keller“ geben, in denen sich das Geräusch der Schritte endlos „fortsetzte“ (AA 100). Ein solcher auditiver Eindruck der Doppelung kann zur Annahme der Anwesenheit eines Anderen führen, eine zunehmende Identitätsunsicherheit ist die Folge.

Wird die Verdoppelung des Ichs auf auditiver Ebene durch das Echo der Schritte ausgedrückt, so findet sich auf visueller Ebene ein „langer Schatten“ (AA 40) und eine „geisterhafte“ Gestalt (AA 41), welcher der Ich-Erzähler auf seinen Streifzügen zu begegnen beginnt und durch welche das Unheimliche des verlassenen Industrieareals eine radikale Steigerung erfährt. Wie die alte Mühle ist dieser geisterhafte Doppelgänger ein bekanntes literarisches Motiv aus der Romantik und populäre Metapher für die Aufspaltungen des Ichs.<sup>137</sup> In seinem Essay „Das Unheimliche“ (1919) spricht Sigmund Freud vom Unheimlichen als Kategorie angstbesetzter Dinge, die uns zu dem, was bekannt ist, zurückführen: Ist das „Heimliche“ dem Selbst verborgen, so stellt das „Unheimliche“ eine

---

<sup>137</sup> Laut Helmut Böttiger sind sie jedoch „nicht einfach Bewusstseins-Problematiken aus der Zeit der Romantik nachempfunden oder der fragmentarischen Wahrnehmung in der Avantgarde des zwanzigsten Jahrhunderts verpflichtet“, sondern „entsprechen Hilbigs authentischer Erfahrung als Arbeiter in der DDR“ (55) oder vielmehr noch seiner Doppelsexistenz als Arbeiter und Schriftsteller.

Art unfreiwilliger, versehentlicher Selbstentblößung dar, eine überraschende und unerwartete Selbstenthüllung. Der Doppelgänger, so Freud weiter, kann als paradigmatisch für das Unheimliche betrachtet werden: Als Repräsentation all dessen, was für das Ich unakzeptabel ist, jedoch wieder auftaucht, repräsentiert der Doppelgänger einen psychischen „Brennpunkt“ mit multiplen Implikationen und Bedeutungen.<sup>138</sup> In seiner psychoanalytischen Interpretation von E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* liest Freud eine Reihe der im *Sandmann* erzählten Ichstörungen als „eine Regression in Zeiten, da das Ich sich noch nicht scharf von der Außenwelt und vom Anderen abgegrenzt hatte“ (249) – nach Freud Motive, die „den Eindruck des Unheimlichen mitverschulden“ (249). Als „besondere Instanz“, welche sich nach Freud „dem übrigen Ich entgegenstellen kann“, konfrontiert die Doppelgängergestalt das Ich mit eben jener gescheiterten Abgrenzung von der Außenwelt. In diesem Zusammenhang erscheint es mir wichtig, noch einmal auf die „die Offenheit und Unabgeschlossenheit des Erzählers zur ihn umgebenden Welt“ zurückzukommen, die Ingo Schulze in Bezug auf *Alte Abdeckerei* beobachtet hat (Schulze 304-305). Somit wird dem Ich-Erzähler durch die Doppelgängergestalt seine eigene Unabgeschlossenheit zur ihn umgebenden Welt oder vielmehr noch Umwelt unmittelbar vor Augen geführt. Das Bewusstsein, mit der das eigene Ich umgebenden Umwelt direkt verbunden zu sein, ist letztlich Voraussetzung des ökologischen Denkens – und damit der Bewusstwerdung, dass wir in einen ökologischen Zusammenhang nicht freiwillig eintreten, sondern, im Falle von Verschmutzung und Vergiftung, diesem Zustand ausgesetzt und in ihm gefangen sind. Für Timothy Morton hat Umweltbewusstsein daher auch etwas Unheimliches („intrinsically uncanny“) an sich, wird doch dem Selbst unwillentlich bzw. nicht intendiert etwas

---

<sup>138</sup> Um auf die Relevanz der Freudschen Überlegungen für eine Umweltperspektive zu fokussieren stelle ich seine Überlegungen zum Doppelgänger hier absichtlich verkürzt dar.

Geleugnetes oder Verdrängtes vor Augen geführt, „as if we were seeing something we shouldn't be seeing, as if we realized we were caught in something“ (58). Aus diesem Grund ist Freuds Essay zum Unheimlichen für Morton auch „essential for thinking the ecological thought“ (52). Die Bewusstwerdung der eigenen Abhängigkeit von der Umwelt wird jedoch erst in einem Szenario der Verschmutzung und Vergiftung zu einer profund unheimlichen Selbsteinsicht.

An dieser Stelle ist ein Exkurs in die Umweltgeschichte notwendig. Seit der Erfindung des Feuers ist Energiegewinnung weitgehend an Verbrennungsprozesse geknüpft: Im Laufe der Menschheitsgeschichte wurde zum Zwecke der Energiegewinnung fast alles verbrannt, was verbrannt werden kann, sei es Palmöl, Kuhdung, oder auf Stöcke gebundene Tierkadaver (siehe Yaeger 307). Auch wenn sich der Terminus „Umweltverschmutzung“ erst im zwanzigsten Jahrhundert ausgebildet hat (siehe Moser 545)<sup>139</sup> – Luftverschmutzung existiert, seit Energie durch Verbrennung und Verfeuerung gewonnen wird. Doch erst mit der Industrialisierung der so genannten westlichen Welt, ermöglicht durch die exzessive Förderung des natürlichen, fossilen Rohstoffs Kohle und ihrer Verwendung als Brennmaterial, nahm diese Form der Einflussnahme auf die Umwelt eine neue Dimension an. Nicht nur leitete die Industrialisierung den Übergang von traditionellen zu modernen Wirtschaftsformen ein (siehe Smil, „Coal“ 239). Auch die Vervielfachung der Weltbevölkerung sowie ein um das Vierzigfache gesteigerter Energieverbrauch (siehe Smil,

---

<sup>139</sup> Dass Verschmutzung und Vergiftung als diejenigen Umweltphänomene und Themen gelten können, welche das moderne Umweltdenken begründet und die Umweltbewegung überhaupt erst generiert haben, zeigt sich etymologisch daran, dass sich die Komposita „Umweltschutz“ und „Umweltverschmutzung“ bzw. „Umweltschützer“ und „Umweltverschmutzer“ etwa zeitgleich herausgebildet haben. Auch das Kompositum „Umwelteinflüsse“ und die Adjektive „umweltfeindlich, -freundlich und -bewusst“ gehören zu derselben, zeitgleich entstandenen Wortsippe (siehe Moser 545).

„Coal“ 239) wurde durch die rapide steigende Nutzung fossiler Brennstoffe in Gang gesetzt. Aus diesem Grund machen Crutzen, Steffen und McNeil den Beginn des Anthropozäns an der Industrialisierung fest (siehe „The Anthropocene“ 614). Deren Schlüsselcharakteristikum war ein allumfassender Smog, dessen Haupteigenschaft es ist, in andere Substanzen und Materien eindringen zu können: „One did not simply live with the problem of smoke, but literally in it,“ wie der Umwelthistoriker Frank Uekoetter in Bezug auf die schwere Luftverschmutzung aufgrund der Verfeuerung von Kohle im späten neunzehnten Jahrhundert feststellt (*Age of Smoke* 1). Doch auch im zwanzigsten Jahrhundert setzte sich die Durchschlagskraft der Verschmutzung durch Kohle weiter fort. Zwar hat die ebenfalls fossile Energiequelle Erdöl heute Kohle als wichtigste Quelle kommerzieller Energie abgelöst – für die „große Beschleunigung“ seit Ende des Zweiten Weltkrieges und den gegenwärtigen, enorm gesteigerten Energieverbrauch ist in erster Linie der Rohstoff Erdöl verantwortlich.<sup>140</sup> Doch an den gleichzeitig exzessiv gestiegenen Schadstoffemissionen hat die weiter andauernde Förderung und Verfeuerung des Rohstoffs Kohle einen erheblichen Anteil: Gegenwärtig sterben allein in Deutschland jährlich 3100 Menschen an den Folgen der Emissionen von Kohlekraftwerken (Stukeberg 16). In Folge eines nach wie vor hohen globalen Energiebedarfs erlebt der Rohstoff Kohle – und zwar sowohl Steinkohle als auch die in Bezug auf den Brennwert minderwertige Braunkohle – heute eine Konjunktur: die Zahl der Kohlekraftwerke nimmt weltweit stetig zu. Auch in Deutschland – ohnehin Europas größter Kohleverstromer – werden kontinuierlich neue Kohlekraftwerke geplant und gebaut. Wie diese Fakten und Zahlen zeigen, ist das Zeitalter der „toxischen Störung“ (Schwägerl

---

<sup>140</sup> Seit den sechziger Jahren stellt Öl die wichtigste Quelle kommerzieller Energie dar (siehe Smil, „Oil“ 962). Bei dem Rohstoff Öl handelt es sich um „the single largest contributor to all the work being done on Earth“ (Rees197).

293) – das Zeitalter, in dem Verschmutzung und Vergiftung stark zugenommen haben – noch keineswegs abgeschlossen.

Die ganz realen Verschmutzungspraktiken in den Braunkohleregionen der ehemaligen DDR führten in den achtziger Jahren zu „zunehmend unreal erscheinenden Lebensbedingungen“ (Grimm 72). Bereits mit dem Ende des Ersten Weltkriegs hatte die Abtragung massiver Braunkohleflöze in der Leipziger Tieflandbucht eingesetzt; sie zog die Ansiedlung einer chemischen Industrie mit hohem Energiebedarf nach sich. In den dreißiger Jahren folgten die ersten Beschwerden über die zunehmende Beeinträchtigung der Lebensqualität durch die chemische Industrie; auch das einsetzende Fischsterben wurde damit in Zusammenhang gebracht (siehe Rink 633). Mit der Teilung Deutschlands fielen diese Gebiete der ehemaligen DDR zu; die DDR verfügte damit über die größten Braunkohlevorkommen der Welt (siehe Schwartau 15). Die nach dem Zweiten Weltkrieg eingeleitete Umstellung auf eine weitere fossile Energiequelle, Erdöl, wurde aufgrund der internationalen „Ölkrise“ der siebziger Jahre aufgegeben, wobei die folgende Rückumstellung auf Braunkohlefeuerung und Resubstitution auch des Heizöls durch Braunkohle „alle vorangegangenen Erfolge der Umweltentlastung wieder zunichte“ machte, so Cord Schwartau (20).<sup>141</sup> In den achtziger Jahren wurde jährlich das Äquivalent von 180 Millionen Tonnen Braunkohle, insgesamt zwei Drittel der Jahresförderung, in Kraftwerken

---

<sup>141</sup> Zum energiepolitischen Hintergrund dieser Zeit gehört die Tatsache, dass die DDR von ihrer Frühphase an auf das sowjetische Model des ökonomischen Wachstums durch Schwerindustrie festgelegt war: Ziel der wirtschaftlichen Anstrengungen sollte es sein, den „Pro-Kopf-Verbrauch der werktätigen Bevölkerung der DDR bei allen wichtigen Lebensmitteln und Konsumgütern gegenüber der Gesamtbevölkerung Westdeutschlands zu erreichen und zu überholen“ (Lenz 157). Aufgrund der internationalen „Ölkrisen“ der 1970er Jahre, die sich auf die DDR erst verspätet durch gedrosselte und überteuerte Öllieferungen aus der UdSSR auswirkte, sah sich die ostdeutsche Regierung zu Beginn der achtziger Jahre gezwungen, zur Deckung des aus der Schwerindustrie resultierenden hohen Energieverbrauchs auf die Braunkohleindustrie rückumzustellen.

verfeuert (siehe Schwartau 28) und der Rest in Brikettfabriken durch karbochemische Prozesse zu Koks „veredelt“,<sup>142</sup> wodurch Mitte der achtziger Jahre 70 Prozent des DDR-Energiehaushaltes gedeckt werden konnten. Da Braunkohle aufgrund der Entstehung hoher Mengen von Feinstaub (Ruß und Flugasche) bei der Verfeuerung eines der schmutzigsten Brennmittel überhaupt ist, zog die exzessive Verfeuerung der Kohlevorkommen eine immense Luftverschmutzung, d. h. eine Veränderung der natürlichen Zusammensetzung der Luft durch luftfremde Stoffe nach sich.<sup>143</sup> Zu den verschmutzenden Endprodukten bei der Verfeuerung gehört in Bezug auf Braunkohle auch Schwefeldioxid – ein farbloses, schleimhautreizendes, stechend riechendes und sauer schmeckendes, giftiges Gas. Drei Faktoren trieben die Luftverschmutzung noch weiter voran: Zunehmend musste auf Kohle immer niedrigerer Qualität zurückgegriffen werden, bei deren Verfeuerung noch größere Mengen an Feinstaub und Schwefeldioxid freigesetzt werden (siehe Smil 239-240).<sup>144</sup> Auch die Tatsache, dass viele Chemie- und Brikettfabriken veraltet und schlecht gewartet waren, trug zur Luftverschlechterung weiter bei (siehe Goodbody, „Green Movement“ 329). In Folge wurde nicht nur die Region Halle-Leipzig zum „ökologischen Desaster“ und somit zur „Mediensensation“ (Rink 632) – schlechthin die ganze DDR galt in Bezug auf Luftverschmutzung als weltführend (siehe Schwartau 9). Während sowohl eine Energiesparkampagne außerhalb der Produktionsbetriebe als auch eine öffentliche Diskussion der Energiepolitik strikt vermieden wurden, starben im Dreiländereck Polen-

---

<sup>142</sup> Nach Schwartau zeichnen sich *alle* Braunkohleveredlungsprozesse durch hohe Umweltbelastungen aus (siehe Schwartau 22). Insbesondere bei der Hochtemperaturverkokung fallen Schwefel, Teer und Leicht- und Mittelöle als Nebenprodukte an (Schwartau 22).

<sup>143</sup> Bei diesen luftfremden Stoffen handelt es sich insbesondere Rauch, Ruß, Staub, Gase, Aerosole (Gemische aus festen oder flüssigen Schwebeteilchen und einem Gas), Dämpfe oder Geruchsstoffe.

<sup>144</sup> Zudem waren die Fabrikanlagen größtenteils auf die Verfeuerung von Öl und nicht von festen Brennstoffen ausgelegt (Schwartau 32).

CSSR-DDR die Wälder, versauerten die Böden und erkrankten Kinder und empfindliche Erwachsene an Bronchitis, Pseudokrapp und Allergien; „Bausubstanz zersetzte sich, Kulturdenkmäler zerbröselten“ (Pirskawetz 51). Eine Kontrolle der Luftverschmutzung in Ostdeutschland konnte erst nach dem Mauerfall durch den Umstieg auf Erdgas veranlasst werden (siehe McNeil, *Under the Sun* 92); erst der Zusammenbruch der osteuropäischen Schwerindustrie im Zuge der Wende trug zu einer allgemeinen Zunahme der Luftqualität bei (siehe Rödder 341).

In *Alte Abdeckerei* finden die aufgrund exzessiver, anthropogener Umweltveränderungen „zunehmend unreal erscheinenden Lebensbedingungen“ in der DDR der achtziger Jahre (Grimm 72) ihre Korrelation in der zunehmend unrealen Welt des Ich-Erzählers. Im Laufe der Erzählung fällt es dem Ich-Erzähler zunehmend schwerer, seine Selbstwahrnehmung von der seiner Wahrnehmung der Umwelt abzugrenzen. Der Zustand physischer und psychischer Bodenlosigkeit verschärft sich: Als der Ich-Erzähler eine Brücke überquert, erscheint ihm auf einmal

die Gegend maßlos beweglich, der Rest des Tages überraschte mich in atemloser Schwäche, die ersten Abenddüsternisse ballten sich im Norden unter dem Horizont, gegen den bald die Lichter in den Dorfhäusern aufblinken mussten, um ihn zum Verschwinden zu bringen. Und es war, als drehe sich mit der Flut unterhalb der Brücke das gesamte Gelände im Kreis und unter mir weg. (AA 14-15)

Trostlosigkeit und Düsternis der Umgebung („Abenddüsternisse“), beginnende Dämmerung, die Entmachtung des Ich-Erzählers in Bezug auf das Geschehen („überrascht“-werden) und ein Gefühl der Vertigo („maßlos beweglich“, „es war, als drehe sich [...] unter mir weg“) weisen darauf hin, dass der Ich-Erzähler sowohl im buchstäblichen als auch im übertragenen

Sinn den Boden unter den Füßen verliert. Insbesondere in der Wahrnehmung des „Überrascht“-werdens kommt zum Ausdruck, dass Selbstwahrnehmung und Wahrnehmung der Umwelt immer stärker zusammenfallen. Die zunehmende Sensibilisierung des Ich-Erzählers geht mit einer ebenfalls zunehmenden Atemlosigkeit des Erzählens einher, die sich in überlangen Sätzen äußert:

Es war, als ginge da vor mir jemand, dem ich Sicherheit vorzugaukeln suchte, ein langer Schatten ... Sicherheit: einmal versank mein Fuß in irgendeiner breiigen Brühe, als ich ausweichen wollte, waren noch mehr solche Lachen, die zu gerinnen schienen, fast glitt ich aus, unsichtbar vor mir der Hang des Ufers: nebelbedeckter Trug und wirres Rieseln ... doch dann wieder ebener Boden, Strecken, wo ein Schorf knirschte, geronnen und schon im Begriff, Staub zu werden, sonderbarer Schnee zu werden .. zu sonderbarem Schnee sterben, den ich aufwirbelte, beißend, und ich schneuzte mich laut und hallend, und stolperte weiter, eilig ... nun sah ich Flaum am Boden, grauweiß und pulvrig, ein lockerer Bodensatz, der sich weich in die Mulden gesetzt hatte, aufstiebend, wenn ich darübersetzte, mit einem einzigen entsetzten Satz, der mir nicht wieder einfallen würde ... laut und hallend, dass ich es weit vor mir vernahm, weit vor mir vernahm es jemand, Ablagerungen aus dem Nebel, die über dem Flusslauf wallten, Wirbel von sonderbarem Staub oder Mehl, aus dem Dunstsud der Wasser gemahlen, und wieder gesetzt als heller Niederschlag zwischen den Gräsern: und ich rührte ihn auf, während ich ging, schneller, um durch die Nebel zu kommen, die einen langen dunklen Schatten vor mir verschluckten, der den Staub wirbeln ließ ... (AA 40-41)

Der zitierte Textabschnitt zeichnet sich in zweifacher Hinsicht durch einen stilistischen Exzess aus. Exzessiv ist die Vielzahl nominaler Benennungen, mit denen die zentrale

Substanz in diesem Textabschnitt belegt wird. Neben „Schorf“, „Staub“, „Schnee“ – das Stilmittel der Alliteration zeigt hier die lyrische Qualität der Erzählung auf – wird diese Substanz als „Flaum“, „lockerer Bodensatz“, „Mehl“, „heller Niederschlag“ bezeichnet; auch als „Stieben“, „Geriesel“ und „stiebende Wolken“ (AA 41) finden sich als Bezeichnungen im fortlaufenden Text. Dieser Exzess nominaler Benennungen kann als Symptom der Verunsicherung verstanden werden: Verunsicherung in Hinblick darauf, wie die den Ich-Erzähler umgebende Materie zu bezeichnen ist, Verunsicherung aber auch als Resultat eines zunehmenden Gefühls der Unausweichlich- und Unentrinnbarkeit, das bereits durch Texttopografie und die Figur des Doppelgängers angelegt ist; auch die Länge des Satzes – hier nur ausschnittsweise zitiert – verweist darauf. Die Vielzahl der auf den Erzähler einwirkenden Sinneseindrücke resultiert darin, dass sich diese Sinneseindrücke nicht mehr eindeutig zuordnen lassen. So wird die Beschaffenheit des Bodens als ständig wechselnd wahrgenommen: Meist scheint die vom Fuß berührte Konsistenz staubig zu sein, teilweise jedoch auch flüssig („in irgendeiner breiigen Brühe“, „Lachen“), nie aber fest; Trittsunsicherheit („stolperte weiter“) ist die Folge. Eine zunehmende Überreiztheit und ein zunehmendes Gefühl des Gefangenseins im Geflecht der Umweltphänomene ist die Folge: Der Erzähler spürt am eigenen Leib, in welcher Umgebung, in welcher Umwelt er sich befindet.

Diese Unentrinnbarkeit wird auch durch den allgegenwärtigen Nebel realisiert. Wie eine Reihe bereits erwähnter Textmotive stellt auch Nebel ein populäres Motiv des Schauerromans dar. In *Alte Abdeckerei* trägt er zu einer Atmosphäre der Unwirklichkeit und Unheimlichkeit bei. Noch „im Schlaf“ sieht der Ich-Erzähler die „irritierend durchnebelte Gegend“ (AA 38), durch die er gestreift ist. Es ist ein Nebel, der „rieselnd aus allen Ritzen

kam“ (AA 42); auch als „Ablagerungen aus dem Nebel“ (AA 40) wird er wahrgenommen. Das Wetterphänomen Nebel bzw. die mit Wassertröpfchen gesättigte Atmosphäre ist hier nicht gemeint: Vielmehr scheint der Nebel, der den Ich-Erzähler einhüllt, eine durch Emissionen verursachte Mischung aus Ruß, Schwefeldioxid, Staub, Dunst und Nebel zu sein; in der englischen Wortbildung „Smog“ als Prägung aus *fog* (dt. Nebel) und *smoke* (dt. Rauch) kommt diese Mischung sprachlich zum Ausdruck. Im Smog, der die *Alte Abdeckerei* einhüllt, sieht der Ich-Erzähler auf einem seiner zahllosen Streifzüge „eine Gestalt, geisterhaft, geisterhaft wie der komprimierte Nebel, den ich schluckte, eine Gestalt, die ich hastig den Bachrain entlangflüchten sah, und eintauchen sah in den Schlagschatten des Bahndamms, wo sie verschwand“ (AA 41). Hier wird die „Unabgeschlossenheit des Erzählers zur ihn umgebenden Welt“ (Schulze 305) zum Risikofaktor: Wird der Nebel erst geschluckt, so stellt sich, wie im Smog, die beginnende Atemnot ein. Sie äußert sich in den bereits festgestellten überlangen Sätzen und einer zunehmenden Atemlosigkeit des Erzählens.

Macht sich die Erzählung *Alte Abdeckerei*, wie bereits an mehreren Beispielen gezeigt, tradierte Erzählelemente und -muster der Schauerliteratur zunutze, so greift sie auf literarische Strategien zurück, die auch im Umweltdiskurs weitverbreitet sind. Auf die ästhetisch-rhetorische Traditionslinie von Schauerliteratur und Umweltdiskurs hat erstmals Lawrence Buell hingewiesen: Nach Buell fällt der Beginn des toxischen Diskurses als „prototype of environmental imagining“ mit dem Erscheinen von Rachel Carsons Umweltsachbuch *Silent Spring* (1962, dt. *Der stumme Frühling*) zusammen („Toxic Discourse“ 657). Zwar beginnt die Rhetorik der „toxischen Durchdringung“ (*toxic interpenetration*), wie Buell feststellt, keineswegs mit Carsons Sachbuchklassiker zur

Kontaminierung der Umwelt durch das Insektizid Dichlordiphenyltrichlorethan (DDT), der in der Umweltgeschichte als Ausgangspunkt der amerikanischen und in Folge dessen auch der deutschen Umweltbewegung bewertet wird. Doch erst *Der stumme Frühling* trug entscheidend zur Verbreitung wesentlicher Topoi des toxischen Diskurses bei.<sup>145</sup> Als zentrales rhetorisches Mittel des toxischen Diskurses sowohl in *Silent Spring* als auch in seinen literarischen Vorläufern macht Buell eine Narrativik der Schauerlichkeit (*gothicism*) aus („Toxic Discourse“ 654), mithilfe derer eine Welt realisiert wird, in der kein Entrinnen in Bezug auf die toxische Durchdringung möglich ist.<sup>146</sup>

Wie vielschichtig die literarische Konfiguration der toxischen Störung in *Alte Abdeckerei* ist, wird insbesondere dann deutlich, wenn weitere Verschmutzungsebenen mit einbezogen werden. Immer wieder erzählt Hilbig in seinen Prosatexten von einer unwiederbringlich „versehrten Landschaft“ (Wuthenow 33), Beschreibungen des einstmaligen Natürlichen sind dabei mit Metaphern der Pathologie belegt. So sind die stehenden Gewässer im Areal der *Alten Abdeckerei* „in ihrer Müdigkeit und beständigen Trauer, in ihrer Beharrung aufnahmefähig geworden [...] für Gift und Unrat“ (AA 88).<sup>147</sup> Eine Zone des Widerwärtigen und krankhaft Vegetabilischen („wo der Aussatz der Stadt blühte“, AA 66) hat sich ausgebildet; auch in den Feldern wächst „gramversengtes“, „welches Kraut“ (AA 53), Lebendiges ist verschwunden. Die Metaphorik des krankhaft Vegetabilischen verweist

---

<sup>145</sup> Die umfassende Debatte, die Carson in den USA anstieß, war auch in Deutschland Anlass für das Entstehen zahlreicher weiterer Umweltschutzgruppen auf lokaler Ebene.

<sup>146</sup> Buell spricht in diesem Zusammenhang von „totalizing images of a world without refuge from toxic penetration“ („Toxic Discourse“ 648).

<sup>147</sup> Auf diese „Verquickung von Vergiftung und Müdigkeit“ (Endler 326) in Hilbigs Erzählwerk hat der Schriftsteller Adolf Endler hingewiesen, der als erster auf die „Relevanz der Giftvokabeln“ in Hilbigs Erzählwerk aufmerksam gemacht hat (Grimm 66). Vergiftetes und Vergiftungen in Hilbigs Texten sind nach Endler „Vergiftungen selbstverständlich auch des menschlichen Geistes“, die „nicht mit Gesundheit und Heilung“ enden (Endler 318-319).

darauf, dass das Pathologische in der Umwelt semi-natürliche Formen angenommen hat, was zur Unheimlichkeit des Szenarios weiter entscheidend beiträgt. Überhand genommen haben auch „die Metastasen der Industrie“ (AA 66) – Bilder dafür, dass die Folgeerscheinungen der Industriegesellschaft außer Kontrolle geraten sind. Hilbigs Textlandschaften und damit auch seine Giftmetaphern sind häufig autobiographisch gelesen worden – für Ralph Rainer Wuthenow stellen sie „eine große Metapher“ für „eine freudlos einsame, vergiftete und nun völlig unsentimental vergegenwärtigte Jugend – oder eine nicht ferne Vergangenheit“ (34) dar. Diese biografische Sichtweise erscheint mir jedoch als Verengung, erlauben doch die Giftmetaphern Hilbig, den Topos der „kranken Umwelt“ literarisch aufzurufen, welcher im zeitgenössischen Umweltdiskurs weitverbreitet ist. Literarisch verhandelt wird damit auch eine Grundannahme der Ökologie: Durch seine Aktivitäten gefährdet der Mensch nicht nur das ihn umgebende nichtmenschliche Lebendige, sondern auch seine eigene Gesundheit.<sup>148</sup>

Zur noch genaueren Erkundung der zahlreichen Bedeutungsebenen der literarischen Konfiguration von Verschmutzung und Vergiftung in *Alte Abdeckerei* bedarf es auf einen weiteren Blick auf die Texttopografie. Die verfallene Industrielandschaft um die *Alte Abdeckerei* zeichnet sich neben der Wassermühle durch die topografischen Elemente der Bahngleise, der Rampe, und durch eine als Germania II bezeichnete Fabrikruiene auf. Doch es bedarf „genaueren Hinsehens“ (AA 13), um die Funktion dieser Industriereste zu erahnen:

Im ersten Augenblick bot sich das Bild einer wahllosen Erdaufschüttung, doch bei genauerem Hinsehen erkannte man die ruinösen Fragmente der Betonfestigung, die völlig verwachsen waren von Gesträuch und Gras, überschüttet offenbar von der

---

<sup>148</sup> Bei dieser Grundannahme handelt es sich auch um ein Axiom im Forschungsfeld *ecocriticism*: „Much work in the field of ecocriticism, established in American literary studies during the 1990s, assumes that the natural world is endangered, and that some of the human activities that threaten nature also put human health and life at risk“ (Heise, „Toxins“ 748).

Kohlenlast umgestürzter Bahnloren, und durchmischt vom Geröll der zerbröckelten Betondecke; es war zu sehen, dass hier eine Fahrbahn an die Geleise herangeführt worden war: ich nannte dieses in dem Wiesengrund sichtlich deplatziert wirkende und verrottende Betonfundament die *Rampe*“ (AA 13-14, Betonung des Autors).

Im zitierten Textabschnitt ist das Wort „Rampe“ zweifach hervorgehoben: Zum einen durch Kursivschrift, zum anderen durch die Endstellung des Wortes im Satz. Diese Stellung verweist auf die zentrale Rolle, welche die Rampe in der Texttopografie spielt: als Endpunkt der Kohlenbahnlinie bzw. des Bahndamms und als Ort, an dem tote Tierkörper abgeladen werden, um dann in der *Alten Abdeckerei* weiterverarbeitet zu werden. Hier greift der Text auf das Assoziationspotential von Eisenbahngleisen zurück: Die Eisenbahn „became the first mode of transportation to move the masses, from the formation of mass politics to the implementation of mass deportations“ (Presner 3). „Wir sehen irgendwo Eisenbahngleise und denken an Auschwitz. Das wird auf lange Sicht so bleiben“, so der Künstler Anselm Kiefer in Bezug auf die Frage, wie unser Geschichtswissen unsere Wahrnehmung prägt (siehe Kämmerling und Pursche). In *Alte Abdeckerei* rufen sowohl die Rampe als auch das topografische Element der „Geleise“ (AA 14) Bilder der Vernichtungslager des Dritten Reichs auf, wo ankommende Gefangene nach oft tagelangen Transporten in Viehwaggons entladen wurden.<sup>149</sup> Durch die Namensgebung „Germania II“ in Bezug auf die als Abdeckerei weitergenutzte Industrieruine wird die Evokation der humanitären Katastrophe des Holocaust noch verstärkt: Germania – nationale, weibliche Personifikation der deutschen Nation insbesondere im neunzehnten Jahrhundert – wurde im Dritten Reich zum populären Namensgeber; nach Plänen Hitlers sollte Berlin im Dritten Reich in Germania umbenannt

---

<sup>149</sup> Auch Walter Hinck drängt sich „eine Assoziation zur Rampe von Auschwitz und anderen Vernichtungslagern auf“ (85).

werden.<sup>150</sup> Somit werden die Ereignisse auf dem Areal der *Alten Abdeckerei* sowohl durch die Texttopografie als auch durch die Benennung der Fabrikruiene als Germania II in einen Zusammenhang mit dem dunkelsten Kapitel der deutschen Katastrophengeschichte gestellt.

Auch das Textmerkmal der omnipräsenten rieselnden Materie nimmt aus dieser Perspektive einen weiteren metaphorischen Wert an. Als Endprodukt der Verfeuerung zahlreicher Stoffe, aber auch der Leichenverbrennung ist Asche zugleich Umweltphänomen und eine Trope, die multiple, komplexe und widersprüchliche Symbolwerte abrufte. Ein Symbolwert ist dabei vorherrschend: Das Verbrennen von Millionen Toten in den Vernichtungslagern des Dritten Reichs macht Asche zum Symbol des industriell vollzogenen Genozids (siehe Feuchert 23), wie er erstmals in der als „ethnische Reinigung“ verstandenen Massenmorden des nationalsozialistischen Regimes zum Ausdruck kam. Als berühmtestes literarisches Beispiel in diesem Zusammenhang kann Paul Celans Gedicht „Todesfuge“ bezeichnet werden, in dem der Tod durch die Gaskammer und die anschließende Verbrennung im Krematorium durch die Metapher des „aschenen Haares“ und des „Grab in den Lüften“ (Celan 18-19) aufgerufen werden.<sup>151</sup> In den Erinnerungen von Zeitzeugen ist immer wieder von der olfaktorischen Wahrnehmung die Rede, die sich einstellte, wenn man sich den Konzentrationslagern näherte. Dichter Rauch und der süßliche Geruch der Leichenverbrennung machte es im Laufe der Zeit notwendig, die immer größere Zahl der Leichen nicht mehr länger im Freien, sondern in Krematorien zu verbrennen, um die

---

<sup>150</sup> Literarisch wurde Germania vielfach zum Symbol der deutschen Geschichte als Katastrophengeschichte, am prägnantesten wohl in Heiner Müllers Geschichtscollage *Germania, Tod in Berlin* (1977 erschienen und im gleichen Jahr uraufgeführt).

<sup>151</sup> In den achtziger Jahren inspirierte die „Todesfuge“ den bereits zitierten Künstler Anselm Kiefer zu einem Bilderzyklus, in dem Asche vielfach visualisiert ist.

grauehaften Taten in den Konzentrationslagern bestmöglich zu verbergen.<sup>152</sup> In *Alte Abdeckerei* nehmen die omnipräsenten „hellen Nebel, die sich über dem Bach gelagert hatten“ eine weitere Konnotation an, als der Ich-Erzähler die „stechende Süße ihres Geruchs“ wahrnimmt, die ihm ein „undurchdringliches Grauen“ verursacht (AA 38):

Stieben flog mich an, Geriesel, schimmernd, wie die hellen Dünste meines Bettzeugs in der schemenhaften Schlafkammer, betäubendes süßschmeckendes Rieseln, der Geschmack der übelriechenden Dämmerung, stiebende Dämmerung, stiebende Wolken wie milchfarbenes Gas, dumpf wie Trommelfelle meines Bewusstseins attackierend ...  
(AA 41)

Hier radikalieren sich die „Täuschungen der Sinne“ (AA 28), welche für die Verwischung der Grenzen von Körper und Umwelt bezeichnend sind. Dabei nimmt das visuelle Phänomen der „Dämmerung“ sowohl eine olfaktorische („übelriechend“) als auch eine geschmackliche Qualität an; die taktil-visuelle Wahrnehmung des „betäubenden süßschmeckenden Rieseln“ wird sowohl als Geräusch als auch als Geschmack wahrgenommen. Dabei lassen sich die „stiebenden Wolken wie milchfarbenes Gas“ (AA 41) zum Textmotiv der „schwarzen Milch der Frühe“ in Celans Todesfuge in Bezug setzen; sie rufen – wie auch das „süßschmeckende Rieseln“ als zentraler taktiler und olfaktorischer Sinneseindruck – die humanitäre Katastrophe der Krematorien des Holocaust auf.

Auch in Bezug auf die Wasserverschmutzung spielt der olfaktorische Sinneseindruck als erstes Indiz einer sowohl ökologischen als auch humanitären Störung eine maßgebliche

---

<sup>152</sup> So zitiert Hans Rindisbacher in „The Stench of Power“ die Erinnerungen Jadwiga Bezwinskas wie folgt: „One could, for long weeks, see dense, whitish smoke clouds rising toward the sky from several spots. Nobody was allowed to come near those places without a special pass, but the stench betrayed the truth about which people had begun to whisper“ (siehe Rindisbacher 144). In den ebenfalls bei Rindisbacher zitierten Lebenserinnerungen Olga Lengyels ist vom „sweetish odor“ die Rede, der den Konzentrationslagern anhaftete (siehe Rindisbacher 138).

Rolle: „Ein vordem sauberer Fluss“ (AA 73) bringt vom Stadtrand her einen üblen „Gestank“ mit (AA 45); er ist „zum Kanal für undefinierbare Abwässer“ geworden (AA 73). Beziehe ich an dieser Stelle das Motiv der alten Wassermühle noch einmal in die Überlegungen mit ein, so lässt sich *Alte Abdeckerei* auch in einen Zusammenhang mit der industriekritischen Mühlenliteratur stellen, die im neunzehnten Jahrhundert im Zuge der sich beschleunigenden Industrialisierung und ihren gesellschaftlichen und umweltbezogenen Folgeerscheinungen entstand und sich im zwanzigsten Jahrhundert weiter fortsetzte. Der Beginn dieser dezidiert industriekritischen Mühlenliteratur kann mit Wilhelm Raabes Roman *Pfisters Mühle* (1884) gesetzt werden, dem ersten „Abwasserroman“ der deutschen Literatur (Jürgensen 238).

Raabes Roman erzählt von einer alten Mühle, zugleich ein beliebter Gasthof, der aufgrund der Präsenz und des Gestanks toter Fische im Fluss bankrott zu gehen droht. Verschmutzung und Vergiftung des Flusses werden durch eine flussaufwärts gelegene Zuckerfabrik verursacht, die ihre Abwässer in den Fluss entsorgt. Auch in *Alte Abdeckerei* ist der Geruch zentrales Indiz dessen, was auf dem Areal der verlassenen Industrieruinen vorstatten geht:

Als Kind wusste ich, dass es der Geruch jener milchfarbenen Flut war, die durch den Fluss gespült wurde und, warmer Seifenlauge vergleichbar, am Abend brodelte und dampfte. Ich wusste, dass dieser Geruch in die Bachufer eindrang und unter den Feldern weiter sickerte; die Nebel über dem Bachbett waren dieser Geruch, und diese Nebel stiegen genauso aus der Ackerkrume und infizierten alles, was auf den Feldern wuchs, und sie stiegen aus den Wiesen, das Gras auf den Viehkoppeln roch nach der dumpfsüßen Essenz der Flussnebel, die Büsche am Ufer gediehen unter diesem Geruch, der ein Fleischgeruch war ... altes unbrauchbares Fleisch, dem Wasser anheimgeben, spülte seinen Geruch durch das Land nach Osten, als Kind wusste ich es. (AA 45-46)

Auffällig ist die Einrahmung des Textabschnitts durch den Satzteil „Als Kind wusste ich“, durch den die Ereignisse in der Kindheit des Ich-Erzählers verankert werden – ich komme zu einem späteren Zeitpunkt noch einmal darauf zurück. Ausgeprägte Ekelkonfigurationen, realisiert durch Farbe, Aggregatzustand und Konsistenz des Flusswassers, verweisen auf die Nähe zu einem der möglichen literarischen Vorbilder der *Alten Abdeckerei*, Alfred Kubins fantastischem Roman *Die andere Seite*. Dort wird der Untergang des rätselhaften Traumreiches Perle im fortgeschrittenen Stadium von einem Strom von „Schmutz, Abfall, geronnenem Blut, Gedärmen, Tier- und Menschenkadavern“ begleitet (Kubin 230), der sich über die Stadt ergießt, welche schließlich vom Sumpf verschluckt wird. Wie in Kubins ekelregender „Phantasmagorie eines Untergangs“ (Riess 1019), spielen auch im Ekelszenario der *Alten Abdeckerei* Substanzen eine erhebliche Rolle, die durch „schwer abgrenzbare, zäh fluide Aggregatzustände“ (Böhme, *Fetischismus* 129) gekennzeichnet sind. Diese amorphen Substanzen lassen auf das Geschehen in der titelgebenden Abdeckerei schließen: Dort werden Tierleichen für die „Produktion von Waschmitteln“ (AA 77) weiterverarbeitet. Auch der „Leichengeruch“ (AA 72), der das Areal um die *Alte Abdeckerei* umgibt, evoziert keineswegs nur menschliche Opfer. Somit stellt die als Abdeckerei weitergenutzte Industrieruine Germania II nicht nur in Bezug auf den Holocaust ein „Chiffre der deutsch-europäischen Mordgeschichte des 20. Jahrhunderts“ (Schuhmacher 699) dar: Auf der Ebene der Sinneswahrnehmungen werden die toten Tierkörper und Tierkörperreste im Zentrum des alten Industrieareals in eine assoziative Nähe zu den Leichen der ermordeten Opfer des Holocaust gerückt.<sup>153</sup> Zum Indiz der grauerregenden Vorgänge wird dabei der

---

<sup>153</sup> Bei dieser Einschätzung bediene ich mich des so genannten Holocaust-Vergleichs – einer Parallelisierung der Opfer der Konzentrationslager und der Schlachthäuser, welche äußerst kontrovers diskutiert wird, in der zeitgenössischen Tierrechtsdebatte und im Kontext der *animal studies* jedoch

Gestank des Abwassers, welcher der Schauerqualität des Textes eine weitere Dimension verleiht.

Im Verlauf der Erzählung steigert sich die Beschreibung der Gerüche und Konsistenzen zu einer optisch-taktil-olfaktorischen Inszenierung des Ekels, mithilfe derer der Text über die Ästhetik des Hässlichen, die Adolf Endler feststellt (siehe 318), weit hinausgeht:

Talg bedeckte das Halmgewirr am Bachrand, uraltes Fett saß untilgbar auf den Hängen der Böschung; es war der Absud von ranzigem Speck, der auch die Wege bedeckte, ausgekochtes Horn, bis zum Zerfall gebrühte Knochen ... und die alten Bachweiden gediehen prächtig in dieser Nahrung, zahllose Schmeißfliegen, krank vor Überfütterung, tropfend wie glänzende Gebilde aus Wachs, hüpfen träge durch den Schaum, und der schillernde Schaum des Absuds, der schnell schwarz wurde, drehte sich allmählich auf der Flut vor den Wurzelsträngen der Weiden. Wahrhaftig hatte ich nicht, mit dem untrüglichen Blick des Kinds, wenn es noch hell war auf dem Rückweg zur Mühle, undefinierbare Fasern und Klumpen im Wasser gesehen, hatte ich nicht geglaubt, Hautstücke zu sehen, noch mit Borsten bedeckt, zergehende Fleischfetzen, die in Schleim und weißgelber Fettbrühe trieben .... (AA 46)

Die ausgeprägte Metaphorik der Pathologie („Schmeißfliegen, krank vor Überfütterung“) dient der Diagnose eines Ausnahmezustandes, der aus Perspektive des Kindes („mit dem untrüglichen Blick des Kinds“, AA 46) wahrgenommen wird. Diese Perspektive kann als

---

weit verbreitet ist. Helmut F. Kaplan verwendet den Holocaust-Vergleich in *Leichenschmaus* (1993) am offensivsten. Die Herausgeber des Sammelbandes *Killing Animals* sprechen in Bezug auf die massenweise Tötung von Tieren für die Fleischproduktion von einem „holocaust of immense proportions“ (*Killing Animals* 3). „Für die Tiere ist es ewiges Treblinka,“ so der jüdische Schriftsteller, Nobelpreisträger und Vegetarier Isaac B. Singer – sind doch im Verhältnis zu Tieren „alle Menschen Nazis“. Siehe dazu Neshitov, „In den Magen, aus dem Sinn“ (2012), 18.

Verweis auf die Kindheit als diejenige Lebensphase gelten, in der sich nach Freud das Ich „noch nicht scharf von der Außenwelt und vom Anderen abgegrenzt hatte“ („Das Unheimliche“ 249) – und somit offener, sensibler für die Erfahrung der das Selbst unmittelbar umgebenden Umwelt ist.

Wie bereits in Bezug auf die rieselnde Materie findet sich in diesem Textabschnitt ein Exzess nominaler Benennungen – in Bezug auf die Substanzen im Flusswasser: „Talg“, „uraltetes Fett“, „ranziger Speck“, „ausgekochtes Horn“, „gebrühte Knochen“, „undefinierbare Fasern und Klumpen“, „Fleischfetzen“, „Hautstücke“, „Schleim“ und „weißgelber Fettbrühe“ lassen auf das Geschehen in der Fabrikrüine schließen. Doch es sind nicht allein die „Fleischfetzen“ im Flusswasser, sondern vielmehr noch das Gemisch dieser „undefinierbaren Fasern und Klumpen“ (AA 47) und der „Seifenlauge“ (AA 46), die Ekel hervorrufen. Gerade Seife, Symbol für die Kulturleistung der Abgrenzung vom Zustand des Schmutzigeins, wird hier zum Verschmutzungsfaktor – womit die ursprüngliche kulturelle Funktion des Ekels auf den Kopf gestellt wird. Noch bis ins späte neunzehnte Jahrhundert diente Ekel – nach Winfried Menninghaus ein „ekelhaft, abscheulich und verwerflich Machen“, welches Kultur als erfolgreiche Abwehr gegen Natur überhaupt erst begründet (siehe Menninghaus 282) – als eine Art unwillkürlicher, durch lange Erfahrung von unseren Vorfahren ausgebildeter „Affekt der Selbsterhaltung“, welcher die Funktion der „Abwehr schädlicher Substanzen“ innehatte (Menninghaus 276). Zu diesen schädlichen Substanzen zählten ausschließlich *natürliche* Giftstoffe wie Schlangen-, Spinnen- und Insektengift; ihre Identifikation und Abwehr wurde „zur Hauptleistung des Ekels erklärt“ (Menninghaus 276). In *Alte Abdeckerei* ist der literarisch erzeugte Ekel keineswegs der Präsenz *natürlicher* Gifte, sondern vielmehr solcher Substanzen im Wasser geschuldet, die keineswegs natürlich sind:

„Schleim“, „weißgelber Fettbrühe“ und eine „warme Seifenlauge“ (AA 46) durchsetzen den „vordem sauberen Fluss“ (AA 73). Folglich führen die erst durch Kultur hervorgebrachten idiosynkratischen Abwehrmechanismen gegen Schmutz in letzter Konsequenz zur Präsenz der Seife im vormals natürlichen Wasserlauf und damit zu Wasserverschmutzung. Nicht mehr – wie noch im neunzehnten Jahrhundert – natürliche Stoffe erzeugen hier Ekel, sondern die Tatsache, dass aufgrund umfassender Wasserverschmutzung zwischen Natur (dem natürlichen Flusswasser) und Kultur (der Seife im Flusswasser) nicht mehr unterschieden werden kann. Mit der Rampe und den Gleisen des verlassenen Industrieareals in Zusammenhang gestellt evozieren die Überreste organischen Materials in der „milchfarbenen Flut“ (AA 45) aber auch die Vernichtungslager des Dritten Reiches und die historisch nachweisbare Verwertung menschlicher Körperteile als Seife in den Konzentrationslagern.<sup>154</sup> Wie bereits das Verbrennen der Leichen in den Konzentrationslagern wurde auch dieser Teilaspekt der Massenvernichtung erst durch den Rohstoff Kohle ermöglicht.<sup>155</sup>

---

<sup>154</sup> Insbesondere bei Heiner Müller wird dieser Teilaspekt der Holocaust literarisch ausgeleuchtet. So heißt es in Heiner Müllers Gedicht „Seife in Bayreuth“:

Als Kind hörte ich die Erwachsenen sagen:  
 In den Konzentrationslagern wird aus den Juden  
 Seife gemacht. Seitdem konnte ich mich mit Seife  
 Nicht mehr anfreunden und verabscheute Seifengeruch. (*Gedichte* 245)

Auch in *Germania, Tod in Berlin* wird die Seifenproduktion in den Konzentrationslagern reflektiert. Im letzten Bild tritt der sterbende Maurer Hilse, eine aus Gerhard Hauptmanns *Die Weber* entlehene Figur, auf. Im letzten langen Monolog reflektiert Hilse auf die Ermordung Rosa Luxemburgs und stellt das Blut als Symbol politischen Mordens in Zusammenhang mit der Weiterverwertung der Opfer politischer Verbrechen zu Seife:

Das Wasser hat dich nicht behalten, Rosa.  
 Und wenn sie aus uns allen Seife machen  
 Dein Blut wäscht ihnen keine Seife ab.

<sup>155</sup> In welchem Ausmass „die Technik des Massenmordes“ auf den Energieträger Kohle gestützt war zeigt Jean-Claude Pressacs Untersuchung *Die Krematorien von Auschwitz. Die Technik des Massenmordes*. In Dachau wurden die Verbrennungsöfen von Anfang an mit Koks befeuert (siehe Pressac 5). Als ab 1940 in Auschwitz und Buchenwald aufgrund der strengen Rationierung des Heizöls im Zuge der Kriegsführung vorübergehend keine Einäscherungen mehr vorgenommen

Angesichts zunehmender Verschmutzung und Vergiftung von Luft, Wasser und Boden wird das Zivilisationsmerkmal der menschlichen Sprache im Laufe der Erzählung immer mehr in Frage gestellt. Dies zeigt sich in mehrfacher Hinsicht. Zunehmend flüchten die Arbeiter der Abdeckerei „vor der eigenen Sprache“: Wie die Müllmänner auf der „Asche“ in *Die Kunde von den Bäumen* verständigen sie sich zuletzt „in Tiersprachen“; als „ihre Laute [...] wie das dunkle Stolpern kranker Tiere“ fliehen (AA 82) deutet sich der nahende Zivilisationsverlust bereits an. Auch dem Ich-Erzähler entgleiten die sprachlichen Mittel, sich zu seinem Herkunftsort, dem Planeten Erde, in Bezug zu setzen. Auch deswegen stellt die Dämmerung die bevorzugte Tageszeit seiner Streifzüge dar, handelt es sich doch bei der Dämmerung um „jene Stunde“, „in der irgendein dunkler Ausdruck in mir wuchs, welcher die Worte, der Namen, der logischen Gedanken nicht bedurfte ... es war eine Sprache, in der die Substantive ihre Bedeutung verloren hatten“ (AA 31). Insbesondere Substantive erweisen sich immer wieder „als trügerische Mittel“, die dem Ich-Erzähler „unaufhörlich die Ohnmacht aller Beschreibungen vor Augen“ halten – „sie nahmen sich gegenüber den Nuancen des Sichtbaren höchstens wie dürftige *Informationen* aus“ (AA 12-13). Tradierte Substantive erscheinen ihm nur mehr unzureichende Bezeichnungen zu sein: „War nicht der Begriff *Erde* nur aufgrund einer schamhaften Übereinkunft entstanden, war es nicht ein Substantiv, das die wahre Beschaffenheit der Stoffe verschwieg [...] ?“ (AA 39). Hier erklärt sich der bereits erwähnte Exzess nominaler Benennungen – und stellt sich nun wie ein konstantes Ausprobieren unterschiedlichster Substantive dar, mithilfe dessen der Ich-Erzähler versucht, über den reinen Informationsgehalt seiner Wortwahl hinaus auf „die wahre

---

werden konnten, wurde bei der Befeuerung der Krematorien auch dort auf Koks umgestellt (siehe dazu Pressac 13). Auch bei der Umstellung auf die massenhafte, industrielle Produktion von Seife im Zuge der Industrialisierung spielte der Energieträger Kohle eine entscheidende Rolle.

Beschaffenheit der Stoffe“ (AA 39) hinzuweisen. Bei der Suche nach dieser „wahren Beschaffenheit“ darf Scham, so der Ich-Erzähler,

keine Rolle mehr spielen: Schicht um Schicht hatte der Verfall der Arten die Erde bedeckt. Teilchen für Teilchen war erloschene Materie durch den porösen Mantel des Planeten gesickert und hatte das dem Feuer entsprungene Erdgestein unterwandert, Tod und Verwesung seit Äonen vergangenen Lebens hatten, Atom für Atom, Besitz genommen von Gaia, der Mutter, und alles, was ihrem Busen entspross, war vollgesogen mit dem Urin toter Ratten. (AA 93)

Zunächst scheint es hier, als sei dem Konzept der Humusbildung als Prozess eines natürlichen, Fruchtbarkeit hervorbringenden Abbaus organischen Materials eine weitere Inszenierung des Ekels entgegengesetzt, die sowohl auf das Bildinventar von Ausscheidungs- und Zersetzungsprozessen als auch das Assoziationspotential der Sphäre des Abfalls und Mülls zurückgreift. Sowohl „Urin“ – ein unangenehm riechender Abfallstoff der Verdauung – als auch „Ratten“ – extrem überlebensfähige Kulturfolger, die sich weitgehend von Abfallstoffen ernähren – sind mit idiosynkratischen Abwehrmechanismen belegt und verweisen auf das Widerwärtige natürlicher Prozesse, dessen Auslagerung kulturelle Prozesse der Abjektion vorantreiben. Doch das Signalwort „Gaia“ verweist auf eine weitere Dimension dieses Textabschnitts, der im Schlussteil der *Alten Abdeckerei* eine zentrale Rolle spielt. Gaia oder Ge, deutsch auch *Gäa*, ist die Erdgöttin der griechischen Mythologie und Namensstifterin der Gaia-Hypothese, der zufolge die Erde und ihre gesamte Biosphäre als ein Lebewesen betrachtet werden kann, welches zur Selbstorganisation beziehungsweise Autopoiesis fähig ist. Die Erdoberfläche wiederum bildet ein dynamisches System, welches die gesamte Biosphäre durch Rückkopplungsmechanismen stabilisiert. Aus dieser Sicht stellt

Urin keinesfalls einen ekelerregenden Abfallstoff, sondern eine Nitratzufuhr für den Boden dar. „Perhaps we pee for altruistic reasons“, meint der Mitbegründer der Gaia-Hypothese James Lovelock: „If we and other animals did not pass urine, some of the vegetable life of the Earth might be starved of nitrogen“ (*The Revenge of Gaia* 18).

Auch das Bild der „Erdhaut“ (AA 93) verweist auf weitere, überraschende Korrespondenzen zwischen Hilbigs Bildsprache und dem Diskurs der Gaia-Hypothese, ist doch die Vorstellung von der Erdoberfläche als Haut für diese Hypothese grundlegend. Der Gaia-Hypothese zufolge hat die Erdoberfläche eine regulierende Funktion: Es ist ihre Aufgabe, die Homöostase oder auch das innere Gleichgewicht des Planeten zu wahren, stellt sie doch ein dynamisches System dar, welches die gesamte Biosphäre durch Rückkoppelungsmechanismen stabilisiert. Wie die menschliche Haut als dasjenige menschliche Organ, das der Abgrenzung von Innen und Außen und dem Schutz vor äußeren Faktoren und Umwelteinflüssen dient, ist die Haut der Erde ein sehr verletzliches Gewebe; so spricht James Lovelock davon, dass die Haut der Erde durch Landwirtschaft „wund gescheuert“ wird.<sup>156</sup> Einer vergleichbaren Bildsprache bedient sich Friedrich Nietzsche: In *Also sprach Zarathustra* wird der Mensch zur Hautkrankheit des Planeten Erde: „Die Erde hat eine Haut; und diese Haut hat Krankheiten. Eine dieser Krankheiten heißt zum Beispiel: ‚Mensch‘“ (*Zarathustra* 168). In *Alte Abdeckerei* hat sich die Krankheit Mensch zum „glimmenden Geschwür“ ausgewachsen (AA 105), welches auf die Präsenz toxikologisch relevanter Agenzien verweist und in den „Metastasen der Industrie“ (AA 66) bereits angedeutet ist.

---

<sup>156</sup> „Only when we think of our planetary home as if it were alive can we see, perhaps, why farming abrades the living tissue of its skin and why pollution is poisonous to as well as to us“ (Lovelock, *Revenge of Gaia* 2).

Nicht nur an den Schauerroman, sondern auch an die tradierte Textgattung der Apokalypse schließt sich *Alte Abdeckerei* in mehrfacher Hinsicht an, wie im Schlussteil der Erzählung deutlich wird. Sowohl die Textsorte als auch das Genre und die Metapher der Apokalypse verhandelt das Hineingeworfen-Sein in eine katastrophische Situation und die Möglichkeit des Überlebens. Von Krisen- und Katastrophendiskursen unterscheidet sie sich jedoch durch ihre religiöse Sprache, Prophetie und Radikalität (siehe Weymann 15). In *Alte Abdeckerei* bedient sich der immer mehr zurücktretende Ich-Erzähler einer biblischen Bildsprache: „Es war geschehen, dass sich eines Nachts die Erde auftat und, unter furchtbarem Getöse, jene alten, noch hektisch und lichtscheu in Betriebsamkeit begriffenen Werkteile zwischen den Ruinenfestungen von ihrem Antlitz tilgte“ (AA 104). Sowohl der Satzbeginn („Es war geschehen“) als auch die Bildsprache verweisen auf das biblische Vorbild: Auch in 4. Mose 16.32 tut die Erde „ihren Mund auf“. Insbesondere auf das Bildinventar der biblischen Offenbarungsschrift greift der Ich-Erzähler zurück: „Riesige Schwaden von Qualm oder Dampf“ fallen (AA 101), Blut scheint „aus dem Weltraum zu dringen“ und übergießt „bis in jeden Winkel alles mit dem Floor seines düsteren Widerscheins“ (AA 100). Antwortet der zur Rückkoppelung fähige Planet dem Konzept der Gaia-Hypothese zufolge auf die zerstörerischen Aktivitäten der Spezies Mensch „mit unbarmherzig negativen Rückkoppelungen, die – zugunsten des Lebens insgesamt – zu einer Dezimierung, letztlich Eliminierung der Gattung Mensch führen könnten“ (Grober 349), so reagiert der Planet Erde in *Alte Abdeckerei* auf die Hautkrankheit Mensch mit dem wohl radikalsten Rückkoppelungsmechanismus, der Selbstvernichtung:

Wie ein dem Landkreis eingefleischter Hort von Bosheit und Verbrechen war Germania II eines Nachts samt allem, was in ihr lebte oder schon tot war, zur Hölle gefahren. Es

war, als ob die Erde selbst, in einem Aufbäumen, mit letztem verzweifelten Zugriff aus hündischer Langmut katapultiert hatte, und die hatte das auf ihrer Haut glimmende Geschwür zerbissen und gefressen. (AA 105)

Hier entledigt sich der Planet Erde selbst der alten Industrieanlagen und damit der Orte der „Bosheit“ und des „Verbrechens“. Dies hört sich zeitweise wie die Beschreibung eines Vulkanausbruchs an: In „einigen kurzen vulkanartigen Schüssen“ werden „Funkenfontänen“ hochgeschleudert,

unter dem Wehgebrüll unvereinbarster Elemente, die gewaltsam ineinander fließen mussten, weil die Erde sich aufgetan hatte, und Feuer und Wasser zur gleichen Zeit durch den engen Rachen eines Leviathan sog, in dessen Eingeweiden sich die Substanzen mischten. Grell schrie das inwendig verbrühte Ungeheuer auf und erbrach sich, spie in zorniger Gegenwehr Blut und Dampf, kochendes Gestein und gerinnendes Wasser in den Himmel, hustete Eisen und Erde über die Ebene, schnob Schlamm und flammende Asche über die rings vom sengenden Hauch rasierten Gräser und Büsche [...]. (AA 103-104)

Dies zeigt zum einen, dass der Vulkanausbruch und damit die Naturkatastrophe (welche auch das Bildinventar für die biblische Geschichte der Bestrafung der Menschheit in der Offenbarungsschrift bereitstellt) die sprachmächtigsten Bilder für die literarische Verhandlung der anthropogenen Katastrophe liefert – vielleicht deshalb, weil die gegenwärtigen anthropogenen Katastrophen noch gar nicht in letzter Konsequenz zu Ende gedacht und damit imaginiert werden können.<sup>157</sup> Damit stellt *Alte Abdeckerei* den literarischen Anschluss an ein Genre sicher, in dem menschliche Hybris und deren

---

<sup>157</sup> Zur Unterscheidung zwischen anthropogener Katastrophe und Naturkatastrophe im zeitgenössischen Katastrophendiskurs siehe das fünfte Kapitel der vorliegenden Arbeit.

Bestrafung durch Gott verhandelt wird. An Stelle des bestrafenden Gott tritt in *Alte Abdeckerei* der alles verschlingende Leviathan, der Germania II und somit metonymisch die zerstörerische Menschheit untergehen lässt. Nur durch einen radikalen Rückkoppelungsmechanismus ist einer menschengemachten, selbstverschuldeten Destabilisierung multipler lebenserhaltener Systeme zu begegnen.

Doch auch auf den „environmental turning point“ (McNeal) der Entdeckung des Feuers verweist die Feuermetaphorik der *Alten Abdeckerei* – eine Entdeckung, die nicht nur zum Umweltphänomen Luftverschmutzung geführt hat, sondern in letzter Konsequenz auch zu einer massiven Anreicherung von Kohlenstoffdioxid in der Atmosphäre – einem „climatological pollutant“, der als Hauptfaktor für den heutigen Klimawandel gelten kann (siehe Garrard 12). Zwar kommt Kohlenstoffdioxid in großen Mengen auch natürlich vor. Doch erst im Zeitalter fossiler Brennstoffe hat sich diese chemische Verbindung soweit angereicht, dass sie nach heutiger Einschätzung für den globalen, bereits eingetretenen Klimawandel verantwortlich zu machen ist. Klimawandel stellt einen primären Indikator des Anthropozäns dar – der neuen Epoche der Weltgeschichte, in der es der Spezies Mensch erstmals gelingt, selbst zur geologischen Kraft zu werden. Als Metapher des häufig (jedoch fälschlicherweise) als globale Erwärmung (*global warming*) bezeichneten Klimawandels dient der „brennende Planet“ – auch das „kochende Gestein“ und die „flammende Asche“ (AA 103) der *Alten Abdeckerei* verweisen auf ihn. Mithilfe dieser ausgeprägten, biblischen Feuermetaphorik verdichtet sich der toxische Diskurs an dieser Stelle zu einer schrillen Apokalyptik und weist auf den drohenden Weltuntergang – und damit auch das von der Menschheit selbst verursachte Ende ihrer Zivilisation – hin.<sup>158</sup>

---

<sup>158</sup> In „Toxic Discourse“ spricht Buell von der „schrillen Apokalyptik der antitoxischen Anwaltschaft“ (Buell 662).

In ihrer tradierten Form ist die Apokalypse keineswegs als Negativkonzept gedacht. Der ursprünglichen Wortbedeutung nach heißt *Apokalypsis* nicht Katastrophe, Untergang, oder Weltende, sondern Offenbarung, Enthüllung, oder auch Aufdeckung der Wahrheit. Eine „radikale Abwertung der eigenen Zeit“ kann dabei durchaus mit einer „ausgeprägten Jenseitshoffnung“ zusammengedacht werden, wie der Religionswissenschaftler Bernd Schipper herausstellt. Schipper zufolge lautet die Kernbotschaft des apokalyptischen Denkens, dass die bisherige Welt

nicht mehr verbessert, sondern nur radikal beendet werden kann. Das eigentliche ‚apokalyptische Szenario‘ im Sinne des Weltuntergangs ist dabei jedoch nur das Durchgangsstadium zu einer göttlichen Welt. In der Logik apokalyptischer Texte muss die bestehende Welt völlig ausgelöscht werden, um so den Boden zu bereiten für die zukünftige [...]. (Schipper 77-78).

Wie aber sieht eine Erlösungsvision im Zeitalter des durch Luft- und Wasserverschmutzung bedingten Ausnahmezustandes aus? Wie Hans Magnus Enzensberger in „Zwei Randbemerkungen zum Weltuntergang“ feststellt, wurden Apokalypsen im zwanzigsten Jahrhundert auf Umweltapokalypsen spezifiziert, wobei der Aspekt der Selbstverschuldung dieser Apokalypse wesentlich ist: „Früher sahen die Menschen in der Apokalypse die unerforschliche, rächende Hand Gottes am Werk, heute erscheint sie als methodisch kalkuliertes Produkt unserer eigenen Anstrengungen“, so Enzensberger (226). Seit der Moderne haben apokalyptische Ängste, so Gerhard Kaiser, „ihren Ursprung nicht mehr in religiösen oder geschichtsphilosophischen Untergangs- und Erneuerungsfantasmen, sondern im Prozess der Zivilisation selbst“ (9). Die zeitgenössische Apokalypse, so zeigt *Alte Abdeckerei*, wird nicht mehr religiös gedacht, sondern als Ökoapokalypse – dem

bedeutendsten Metaphernkomplex (*master metaphor*) im zeitgenössischen Umweltdiskurs, wie Buell feststellt.<sup>159</sup> Auch als „Prophetie der Unbewohnbarkeit der natürlichen Umwelt des Landes oder des Globus“ (Weymann 27) kann die Ökoapokalypse beschrieben werden. Birgt sie dennoch ein Erlösungspotential? Und welche Art der sprachlichen Verständigung bleibt uns in der post-apokalyptischen Welt?

Eine mögliche Antwort erschließt sich beim Blick auf das zweite, der Erzählung vorangestellte Motto: ein Zitat aus Johann Wolfgang von Goethes Gedicht „Urworte. Orphisch“, das im Oktober 1817 während einer Phase der Auseinandersetzung Goethes mit den altgriechischen Mythen entstand. „Urworte. Orphisch“ kann als Goethes dichterischer Kommentar zu den vielschichtigen Aspekten des Mensch-Seins bezeichnet werden. Mit dem Titel knüpft Goethe zum einen an eine, an die Heldengestalt des Orpheus geknüpfte Erzähltradition der Antike an, zum anderen an seine Überlegungen zu den Urphänomenen.<sup>160</sup> Das Gedicht hat dialogischen Charakter und beschreibt den Lebensverlauf eines mit „du“ angesprochenen Gegenübers von Geburt an. Dem Prinzip der Vorherbestimmung durch astrologische Faktoren und Prophetie werden Faktoren wie Bildung und Zufall gegenübergestellt. Orphische „Urworte“ oder „heilige Worte“ sind dabei jedoch „nicht etwa die Gedichte“ selbst, sondern die den einzelnen Strophen „vorangesetzten griechischen Wörter, die dann im jeweiligen auslegenden Text zur Klarheit geführt werden sollen“, wie

---

<sup>159</sup> Buell spricht von „the single most powerful master metaphor that the contemporary environmental imagination has at its disposal“ (*Imagination* 285). Auch Sorg und Würffel sind der Meinung, dass wir aufgrund zunehmender Umweltkatastrophen „mehr und mehr mit einer Situation konfrontiert“ sind, „in der die Apokalypse in ihrer ursprünglichen Bedeutung an Resonanz, ja an Weltgewinnung gewinnt“ (12).

<sup>160</sup> Nach John Erpenbeck ist der Begriff Urphänomen zweideutig: „Er kann einerseits ein gedanklich konstruiertes Phänomen meinen, aus dem andere kompliziertere Phänomene ableitbar sind; er kann lässt sich aber andererseits als real existierende Urform auffassen, aus der sich real existierende physikalische Phänomene oder biologische Formen entwickeln lassen“ (1080).

Goethe in *Kunst und Altertum* erläutert.<sup>161</sup> In der letzten Strophe handelt es sich bei diesem, der Strophe vorangestellten Wort um ΕΛΙΙΣ, Hoffnung, welches dem Prinzip der ΑΝΑΓΚΗ, der Nötigung, entgegen gestellt wird. Der *Alten Abdeckerei* als Motto vorangestellt sind die Zeilen, mit denen die Strophe ΕΛΙΙΣ beginnt: „Doch solcher Grenze, solcher ehrnen Mauer / Höchst widerwärt'ge Pforte wird entriegelt, / Sie stehe nur mit alter Felsendauer!“ Zunächst scheinen diese kryptischen Zeilen auf ein zentrales Charakteristikum der Erzählung, die Ruinenästhetik, hinzuweisen („ehrn Mauer“, „alter Felsendauer“). Doch auch eine Geste der Befreiung kommt in diesen Zeilen zum Ausdruck: Die Eingrenzung („Grenze“) oder auch Beschränkung durch ΑΝΑΓΚΗ (im Sinne einer Unterwerfung in Bezug auf das Schicksal) und damit Nötigung als lebensbestimmendes Prinzip wird zurückgewiesen, das Prinzip ΕΛΙΙΣ setzt sich durch. Somit ringt das Goethesche Motto der Erzählung *Alte Abdeckerei* einen Hoffnungsaspekt ab: Gestärkt wird eine Perspektive, aus der sich der Untergang der Germania II als Befreiungsschlag des Planeten selbst darstellt, durch welchen Gaia selbst das Durchgangsstadium beendet und den Neubeginn einläutet.

Auch in Hinblick auf die als krisenhaft erfahrene Korrelation von Wirklichkeit und Sprache kommt im Schlussteil der Erzählung ein hoffnungsvollerer Aspekt ins Spiel. Dieser Schlussteil ist gekennzeichnet vom Zerfallen der Ich-Perspektive zugunsten einer allwissenden Erzählerstimme und einer zunehmenden lyrischen Qualität des Textes. Hat sich als letzte Konsequenz der Radikalisierung des toxischen Diskurses der Realitätsanspruch sprachlicher Benennungen aufgelöst, so handelt es sich dabei auch um einen Prozess der Entriegelung oder auch Entgrenzung, durch welchen der sprachliche Neubeginn einleitet wird:

---

<sup>161</sup> Siehe Johann Wolfgang von Goethe: *Gedichte 1800-1832* (1988), 1095.

Alte Abraucherei, alte Abklopferei an den unterirdischen Ufersteinen vorbei, klappernd über die Schwellen, über die Schienenschläge, lärmbedeckte Steckenfechtereie, Lärmen erdüberdachter Absteckerei: alte Abdeckerei ... Altdeckerei ... Alteckerei ...

Alteckerei ... Alterei ...

Hier erfährt der Prozess der Poetisierung eine Radikalisierung durch die vollständige Aufgabe des Referentialitätsanspruchs von Sprache zugunsten eines Sprachspiels, das im Rückgriff auf das Joycesche Motto der Erzählung auch als Joycesches Sprachspiel betrachtet werden kann.

Der Untergang der Germania endet mit einer post-apokalyptischen Wasserlandschaft, in der die Schächte des Tagebaus zu „Fischkatakomben“ (AA 115), die Kohlenflöze zu „Korallenbänken“ (AA 115) geworden sind. Auf den ersten Blick scheint es sich um eine derjenigen schnellgefluteten Seenlandschaften zu handeln, in welche große Teile der ehemaligen Bergbaugebiete im Osten Deutschlands nach der Auskohlung der Reviere umgewandelt wurden (siehe Lenz 202). Doch die mythenhafte Landschaft der Post-Apokalypse ist eine „Welt ohne uns“ – *A World without us*, wie der Titel eines überzeugenden Gedankenexperiments lautet, in dem die Implikationen eines vollständigen, sehr plötzlichen Verschwindens der gesamten Schlüsselspezies (*keystone species*) Mensch auf dem Planeten durchgespielt werden.<sup>162</sup> Im Gegensatz zu den verseuchten Gewässern des verlassenen Industrieareals der *Alten Abdeckerei* schwimmen in dieser post-apokalyptischen, alles bereinigenden „Flut“ (AA 117) Fische in großer Zahl: Es ist eine Welt der „Oystrygods gaggin fishygods“ – der rivalisierenden Austern- und Fischgötter, die mit dem kryptischen Textzitat aus *Finnegan's Wake* angedeutet ist. Ein proto-mythischer Zustand ist hergestellt:

---

<sup>162</sup> Zu „keystone species“ siehe Weisman, *A World Without Us* 82.

„Und endlich an einigen untergegangenen Ruinen vorüber, an Germania II vorüber, wo in der Flut die Sternbilder spielen, wo die Minotauren weiden“ (AA 116-117). Hier scheint die Dissoziation von Welt und Benennung aufgehoben; die *tabula rasa* der Flutung hat jegliche Verschmutzungsquellen versenkt und somit den Blick auf die „Sternbilder“ (AA 117) wieder freigegeben.

Abschließend lässt sich Folgendes sagen. In literaturwissenschaftlicher Hinsicht wirft der enge Bezug zwischen Energiegewinnung und -nutzung und Menschheits- und Umweltgeschichte die Frage danach auf, welcher Bezug zwischen Energiequellen und Literaturgeschichte hergestellt werden kann, und auf welche Weise die tradierte Periodisierung in der Literaturgeschichte in Frage gestellt werden kann. Was passiert, fragt Patricia Yaeger, wenn wir literarische Werke nicht mehr nach Jahrhunderten oder Kategorien der Ideengeschichte, sondern nach Phasen der Energiegewinnung, welche diese Werke möglich gemacht hat, einteilen? Wie könnte eine Revision des literarischen Kanons aussehen, die daraufhin abzielt, Bezüge literarischer Werke zu den jeweiligen Energiequellen herzustellen?<sup>163</sup> Eine Neuperiodisierung der Literaturgeschichte nach Phasen der Energiegewinnung sollte, so schlage ich vor, Überlegungen zu der literarischen Verhandlung der Umweltphänomene der Verschmutzung und Vergiftung einbeziehen. Von welcher großen Bedeutung dieser Zusammenhang ist, zeigt nicht nur meine auf eben jene Umweltphänomene fokussierte Leseweise von *Alte Abdeckerei*. Auch daran, wie stark metaphorisch aufgeladen die gegenwärtigen Energiedebatten sind, zeigt sich die Bedeutung

---

<sup>163</sup> Siehe dazu Yaeger, „Editor’s Column“ (2011), 305.

dieses Zusammenhangs – wird doch Energie im heutigen Sprachgebrauch als „schmutzig“ und „sauber“ bereitgestellt.

Das Konzept des Anthropozäns stellt unseren bisherigen Umgang mit Natur und Umwelt in Frage – und fordert zu einem Umdenken auf. In *Menschenzeit* schlägt Schwägerl vor, „sich so zu verhalten, dass die Handlungs- und Denkspielräume, aus der in der Zukunft neue Ideen und Weltanschauungen entstehen, größer werden statt kleiner“ (269). Die „neue Kunst“ wird es dabei sein, „in der Gegenwart für eine lange Zukunft zu leben“ (Schwägerl 300). In Hinblick auf diese „lange Zukunft“ des Planeten stellt die Frage nach „sauberen“ Energieformen eine der wichtigsten Fragestellungen dar. Dabei ist es „wichtig, ein physisches Unbehagen gegenüber fossilen Brennstoffen zu entwickeln, einen Widerwillen, sie überhaupt in Anspruch zu nehmen“, so der Umweltjournalist Christian Schwägerl (211). Wie das Beispiel *Alte Abdeckerei* zeigt, kann Literatur in dieser Hinsicht eine entscheidende Rolle einnehmen. In dieser spielen eine Ästhetik des Grauens, des Ekels, der Pathologie, aber auch der Unmittelbarkeit – einem „mitten im Nebel sein“ – eine entscheidende Rolle. Als Schauergeschichte erzählt *Alte Abdeckerei* vom Horror der Ökologie in einer von anthropogenen Einwirkungen veränderten Umwelt, als literarische Ökoapokalypse von der Finalität einer irreversibel verschmutzten und vergifteten Welt. Nicht enden wollende Sätze verweisen darauf, dass der Verschmutzungsdiskurs nicht abgeschlossen werden kann. In der Gesamtsicht kann Hilbigs optisch-taktil-olfaktorische Inszenierung von Verschmutzung und Vergiftung somit einen Widerwillen gegen den fossilen Brennstoff Kohle erregen, der durch naturwissenschaftliche Daten und Fakten kaum herzustellen ist.

Darüber hinaus tragen die genannten stilistischen Mittel zur Diagnose eines Ausnahmestandes bei, welche das Zeitalter des fossilen Energieträgers Kohle als Zeitalter

der „Finsternis“ (AA 66) markiert. So spricht der Ich-Erzähler von seinem „sonderbaren Interesse an unguenen Orten“, welches eigentlich „das ebenso uneingestandene wie unklare Interesse an unserer Herkunft“ war (AA 65): „Wenn man es recht bedachte“, so der Ich-Erzähler, „so waren wir eigentlich Exilanten“ (AA 65): „Schon immer hatten wir die Plätze der Finsternis gesucht – immer den Rauch gesucht“ (AA 65-66). Wie bereits in *Die Weiber* und *Die Kunde von den Bäumen* ist der Autor hier keineswegs nur mit dem Rauch der Kokereien der DDR-Industrie befasst. Vielmehr stellt er ihn mit dem Rauch der Krematorien in den Konzentrationslagern, aber auch mit dem Rauch des brennenden Planeten in einen Zusammenhang: Der Ökozid des Klimawandels stellt eine Weiterführung des Genozids des Holocaust dar. Somit wird das Kohlezeitalter auf multiplen Ebenen zum Zeitalter der Finsternis: Die finsternen Zeiten der Massenmorde der Nazizeit, die Finsternis durch das Umweltphänomen der Flugasche, aber auch die Finsternis durch die Aschewolken des „brennenden Planeten“ sind alle mitgemeint. Sie alle stellen Aspekte unseres „ebenso uneingestandenen wie unklaren Interesses an unserer Herkunft“ (AA 65) dar – und damit Indizien der Unfähigkeit der Spezies Mensch, sich zum eigenen Herkunftsort, dem Planeten Erde, in Bezug zu setzen. Die literarische Verhandlung der Umweltphänomene Verschmutzung und Vergiftung wird somit Teil einer umfassenden Zivilisationskritik, in welcher das Zeitalter der Dunkelheit – das Kohlezeitalter – mehr als eindeutig verabschiedet wird.

## VIERTES KAPITEL:

### Tiere

Sowohl in der Geschichte der Menschheit als auch in der menschlichen Imagination spielt das Tier eine herausragende Rolle. Zentrale Fragen der Moral werden in vielen Kulturen der Welt in Tiergeschichten behandelt, die seit Jahrhunderten, wenn nicht Jahrtausenden immer wieder erzählt werden.<sup>164</sup> Acht von zwölf Sternzeichen stellen Tiere dar. Kaum ein Kinderbuch kann ohne Tiere auskommen; in der Werbung und in virtuellen Welten sind Tiere omnipräsent. Gleichzeitig ist das Mensch-Tier-Verhältnis wie die Geschichte der Menschheit überhaupt von einer Dominanz der *superspecies* Mensch (Suzuki und Dressel) geprägt. In der Umbruchzeit des Anthropozäns – dem Zeitalter, in dem das menschliche Dominanzverhalten ökologisch und geologisch greifbar wird – rückt diese Dominanz verstärkt in den Fokus, werden ihre Folgen doch immer deutlicher. In fast allen Lebens- und Gesellschaftsbereichen werden Tiere heute nutzbar gemacht: In der Wissenschaft dienen sie als Gegenstand unzähliger Tierversuche (in denen Maßnahmen zur Erhaltung *menschlicher* Gesundheit erforscht werden), beim Jagdsport werden sie als lebendiges Requisit eingesetzt. Als Haustiere befriedigen Tiere emotionale Bedürfnisse, in der Nahrungsmittelindustrie finden sie als massenhaft getötete und konsumierte Fleisch-Tiere Verwendung (siehe dazu das erste Kapitel der vorliegenden Arbeit). Aufgrund einer ständig steigenden Weltbevölkerung hat sich nicht nur unser Leben im Vergleich zu früheren Generationen, sondern auch das Leben wildlebender Tiere stark verändert: Muss das Konzept der „unberührten Natur“ im Anthropozän verabschiedet werden, so heißt das für Tiere, dass Rückzugsräume verloren gehen; die Einflussnahme auf die immer weniger werdenden,

---

<sup>164</sup> Siehe dazu Daston und Mitman, *Thinking with Animals* 1.

verbleibenden wildlebenden Tiere durch den Menschen nimmt stetig zu. Johan Rockström und eine Vielzahl weiterer namhafter Wissenschaftler\_innen sprechen gegenwärtig von einem anthropogenen, d.h. durch den Menschen verursachten Massensterben der Tier- und Pflanzenarten, für dessen Ausmaß und Geschwindigkeit es in der Geschichte des Planeten keine Präzedenzfälle gibt: Rapide Habitatfragmentierung, Klimawandel und die Umwandlung komplexer Ökosysteme in landwirtschaftlich genutzte Gebiete führen dazu, dass die Biodiversität gegenwärtig weltweit radikal abnimmt.<sup>165</sup> Angesichts dieses Verschwindens wildlebender Tiere aus unserem Lebensbereich stellt die Bezugnahme auf das Tier eine immer eingeschränktere Option dar.

Angesichts des langsamen Verschwindens wildlebender Tiere aus unserem Lebensbereichs nimmt die Frage unseres Umgangs mit Tieren eine besondere Dringlichkeit an, spielt doch das Tier sowohl für unsere Identitätsbildung und -sicherung als auch für das psychische Wohlbefinden des Menschen eine herausragende Rolle. Zum einen kann der positive Einfluss einer mit Tieren belebten Umwelt auf physiologische und psychische Gesundheit durch zahlreiche neuere umweltpsychologische Forschungsreihen bestätigt werden.<sup>166</sup> Zum anderen prägt der Mensch im Laufe seiner Persönlichkeitsentwicklung seine

---

<sup>165</sup> So heißt es in „A Safe Operating Space for Humanity“, dem Aufsatz des Wissenschaftsteams um John Rockström, der Biodiversitätsverlust habe sich im Anthropozän massiv verschnellert: „Species are becoming extinct at a rate that has not been seen since the last global mass-extinction event“, welches jedoch keine anthropogenen, sondern natürliche Ursachen hatte“ (473). Und weiter: „Today, the rate of extinction of species is estimated to be 100 or 1,000 times more than what could be considered natural. As with climate change, human activities are the main cause of the acceleration. Changes in land use exert the most significant event. These changes include the conversion of natural ecosystems into agriculture or into urban areas; [...] The speed of climate change will become a more important driver of change in biodiversity this century, leading to the acceleration rate of species loss. Up to 30% of all mammal, bird and amphibian species will be threatened with extinction this century“ (474).

<sup>166</sup> Wissenschaftliche Studien, die menschliches Wohlbefinden mit dem Zusammensein mit Tieren in Zusammenhang stellen, begrenzen sich jedoch, wie Peter Kahn herausstellt, auf Experimente zu

Identität und die damit verbundene Positionierung innerhalb einer Gesellschaft durch eine Abgrenzung zum „Anderen“ aus.<sup>167</sup> Auch die Abgrenzung vom Tier spielt dabei eine Rolle, müssen doch die eigenen tierhaften Anlagen im Laufe des Älter- und Erwachsenwerdens erfolgreich abgedrängt werden.<sup>168</sup> Wird die Frage nach sowohl individueller als auch kollektiver Identität heute meist in Zusammenhang mit sowohl den sozialen und kulturellen Transformationen als auch mit den zunehmenden Wahlmöglichkeiten der Globalisierung gesehen,<sup>169</sup> so stellt sich diese Frage im Kontext des Anthropozäns noch einmal anders, ist doch der Kontakt zum wildlebenden „Anderen“ in der *Menschenzeit* (Schwägerl) nur noch sehr eingeschränkt möglich. Gleichzeitig bleibt, so der Biodiversitätsbiologe E. O. Wilson, ein fundamentales menschliches Bedürfnis bestehen, sich mit dem nichtmenschlichen Lebendigen zu verbinden. Im Grenzbereich von Biologie und Psychologie wird dieses Bedürfnis als „Biophilie“ bezeichnet: Es tritt, so Wilson, von der frühen Kindheit an insbesondere auf kognitiver und emotionaler Ebene in Erscheinung, ist unbewusst, und in kulturellen Mustern, die sich in allen Gesellschaften wiederholen, vorhanden (siehe Wilson

---

Aquarien in Wartezimmern von Arztpraxen, den Einfluss von Haustieren auf Herzpatienten oder auch der Interaktion mit Tieren wie etwa Delfinen als Bestandteil der Therapie für autistische Kinder (siehe Kahn, *Human Relationship with Nature* 16). Forscher wie Paul Shepard beabsichtigen zwar, die Bedeutung insbesondere von wilden Tieren in diesem Zusammenhang herauszustellen – siehe dazu z. B. Shepard *The Others* (1996) und „On Animal Friends“ (1993). Dabei gestaltet sich die Forschung jedoch wesentlich komplexer als etwa die Forschung zur psychologischen Bedeutung von Haustieren.

<sup>167</sup> Somit ist Identität niemals eigenständig, sondern gründet auf den vielfachen Beziehungen zu anderen Identitäten: „An identity, then, has no clear positive meaning, but derives its distinction from what it is not, from what it excludes, from its position in a field of differences“ (Robbins 173).

<sup>168</sup> So schreibt Peter Steeves: „The process of becoming an adult is the process of conforming, of learning our concepts, our categories, and our places withing them. (...) The body becomes acceptably human; it must suppress its animality and mold itself appropriately. Whatever is wild must go“ (1).

<sup>169</sup> So können zunehmende Wahlmöglichkeiten zwar einerseits als stimulierend erlebt werden, andererseits aber zu Verunsicherung und einer Neuversicherung bekannter, oftmals traditioneller Muster führen (siehe dazu z. B. Robbins 174).

85).<sup>170</sup> Aufgrund dieses Nebeneinanders von Biophilie und Dominanzausübung stellt sich das Mensch-Tier-Verhältnis als sehr widersprüchlich dar.

Aus dem Verschwinden wildlebender Tiere aus unserem Lebensbereich ergibt sich ein Paradox. Zwar sind Tierabbildungen in vielen Kulturen der Welt allgegenwärtig, seit Menschen die technischen Mittel und Kenntnisse verfügen, um Dinge abzubilden: Man denke etwa an die über 400 Wandbilder mit Darstellungen eiszeitlicher Tierarten in der 1994 entdeckten Chauvet-Höhle in Südfrankreich, der Werner Herzog mit *Cave of Forgotten Dreams* (2010) ein eindrucksvolles filmisches Denkmal im 3D-Verfahren setzte. Doch im Gegensatz zu früheren Phasen der Menschheitsgeschichte sind Tiere heute gerade in den Industrieländern „less and less visible in reality but more and more prominent as images“ (Clark, *Literature* 185). Auch Jan Zalasiewicz stellt fest: „Our lives are dominated by contact with our own kind, to the extent that contact with the natural world for most of us is restricted to a walk in the park or a nature documentary on television“ (2). Folglich werden tatsächlich stattfindende Begegnungen mit wildlebenden Tieren zunehmend durch Natur- und Tierfilme – dem Genre, um das es im vorliegenden Kapitel gehen soll – und somit medial vermittelten Begegnungen ersetzt.<sup>171</sup> Dabei haben – wie bei medialen Vermittlungen von Tieren und Tierbegegnungen überhaupt – ästhetisch-rhetorische Strategien die Oberhand, die es wildlebenden Tieren verunmöglichen, als Tiere „an sich“, d. h. ohne

---

<sup>170</sup> Siehe dazu das zweite Kapitel der vorliegenden Arbeit.

<sup>171</sup> Im Gegensatz zum Spielfilm strebt „die dokumentarische Beobachtung von Naturphänomenen“ im Tierdokumentarfilm nach Meinung Susanne Marschalls „eine weitgehend authentische Abbildung der vom filmischen Zugriff unbelasteten Wirklichkeit an. Viele Filmemacher der beim Publikum beliebten Natur- und Tierdokumentationen sind zugleich Wissenschaftler, die in jahrzehntelangen mühseligen Feldforschungen mit der Kamera zu einzigartigen Aufnahmen gelangen“, so Marschall. Dass in diesem Genre auch Fiktionalisierungsstrategien zum Tragen kommen, zeigt sich an Marschalls Einschätzung in Bezug auf Walt Disneys Klassiker des Tierfilms, bei denen es sich ihrer Meinung nach, wie auch bei den Dokumentarfilmen der BBC, um „semidokumentarische Tierfilme“ (464) handelt.

menschliche Einflussnahme auf die Vermittlung wahrgenommen zu werden.<sup>172</sup> Zwar ist das Konzept des „Für-sich-selbst-Stehens“ unmittelbar zu hinterfragen, ist doch anthropozentrisches Denken, also „the understanding of the world according to our own scale, dimensions, interests and desires“ (Clark, *Literature* 192) der menschlichen Sprache und damit jedwedem Text unmittelbar eingeschrieben. Anthropozentrik oder auch *humancenteredness* (Marc Allister), also eine Sichtweise, welche die Spezies Mensch in den Mittelpunkt stellt, muss somit als Teilaspekt der literarischen und filmischen Verhandlung und Inszenierung von Tieren im Anthropozän in den Mittelpunkt gerückt werden.<sup>173</sup> Wird die „Selbstgefälligkeit dominanter menschlicher Selbstwahrnehmung“ (meine Übersetzung von Clark 192) aufgedeckt und deutlich gemacht, kann die Kategorie der Anthropozentrik zu einem wirksamen Werkzeug der Analyse werden. Dies gilt gerade auch für das medial vermittelte Hineinholen wildlebender Tiere in unseren Lebensbereich – ein Vorgang, welcher den zunehmenden Ausschluss von Tieren aus der menschlichen Sphäre zumindest medial revidiert.

---

<sup>172</sup> Im Gegensatz zur medial vermittelten Tierbegegnung kann allein die ganz reale Tierbegegnung als „ungefilterte“ Begegnung gelten, wobei jedoch eine „außer-menschliche“ Perspektive auch dann nicht möglich ist.

<sup>173</sup> Zwar denke ich die Frage, ob eine nicht-anthropozentrische Repräsentation von Tieren überhaupt möglich ist – oder, anders formuliert, ob und wie Tiere ohne Inanspruchnahme überhaupt repräsentiert werden können – bei meiner Untersuchung immer mit. Doch handelt es sich dabei um eine derart komplexe Fragestellung, dass ich ihr in der vorliegenden Arbeit nicht gerecht werden kann. Diese Frage nach nicht-anthropozentrischen Repräsentationsweisen würde meiner Meinung nach zu experimentelleren künstlerischen Formen führen als sie es in der vorliegenden Arbeit Gegenstand meiner Forschung sind. Ich denke in diesem Zusammenhang beispielsweise an Joseph Beuys' Live-Performance „I like America and America likes me“ (1974), bei der sich der Künstler mehrere Tage mit einem Coyoten in einer New Yorker Galerie aufhielt. Auch Arbeiten des britischen Künstlerpaars Olly und Suzi, die wildlebende Tiere in ihre Kunstproduktion mit einbeziehen. Wenn es sich um die Umsetzung einer nicht-anthropozentrischen Perspektive geht ließe es sich auch an Filmexperimente mit der *critter camera* – eine Kamera, die am Tierkörper festgemacht wird – denken.

Werner Herzogs Dokumentarfilm *Grizzly Man* (2005) stellt in diesem Zusammenhang ein lohnendes Analysebeispiel dar. Zwar handelt es sich bei *Grizzly Man* laut Herzog in dem von ihm selbst gesprochenen Kommentar nicht um einen Natur- oder Tierfilm, sondern „a human story“, die Geschichte des vorzeitigen Todes des Amateurnaturforschers und Dokumentarfilmemachers Timothy Treadwell. Keinesfalls aber kann die von Herzog erzählte Geschichte Treadwells, wie im Detail zu zeigen sein wird, ohne Tiere auskommen. Dabei holt *Grizzly Man* aus unserem Lebensbereich verschwundene oder bewusst ausgegrenzte wildlebende Tiere qua medialer Vermittlung auf sehr kontroverse Weise in den Lebensbereich der Filmzuschauer\_innen hinein und stellt Aspekte des Mensch-Tier-Verhältnisses auf komplexe Weise auf den Prüfstand. Welche filmischen Strategien bei diesem „Hineinholen“ zum Tragen kommen, ist die Frage, die mich im vorliegenden Kapitel beschäftigt. Dabei gehe ich von der Annahme aus, dass in Bezug auf *Grizzly Man* von einer anthropozentrischen Inanspruchnahme oder auch Vereinnahmung real existierender, wildlebender Tiere durch gleich zwei Filmemacher, Timothy Treadwell und Werner Herzog, zur Umsetzung der jeweils eigenen ästhetischen und rhetorischen Strategien zu sprechen ist. Diese doppelte Inanspruchnahme oder auch Vereinnahmung verhindert, dass Tiere in diesem Film „für sich selbst“ stehen können – und erlaubt es Herzog, einen Diskurs fortzusetzen, der sowohl sein gesamtes filmisches Werk als auch sein performatives, also wiederholtes, kreatives Insistieren auf eine dem Menschen indifferent bis feindlich gegenüberstehende Natur in seinen Interviews und Medienauftritten prägt. Beispielhaft für diesen Diskurs ist die 1999 formulierte *Minnesota Declaration*, deren drei letzte – und daher zentrale – Thesen dem Mensch-Natur-Verhältnis gewidmet sind.<sup>174</sup> Weiterhin relevant ist ein häufig zitiertes

---

<sup>174</sup> Diese Thesen können als selbstreferentiell bezeichnet werden: Sie nehmen Bezug auf filmische Elemente, die Herzogs Filmwerk leitmotivisch durchziehen, wie etwa der Gletscher, das Universum

Interviewsegment in dem Dokumentarfilm *Burden of Dreams: The Making of Fitzcarraldo* (1982) der amerikanischen Filmemacher Les Blank und Maureen Gosling, auf welches ich noch eingehend zu sprechen kommen werde. Auch die Analysekategorie Männlichkeit muss in diesem Zusammenhang mit einbezogen werden, geht doch Herzogs para-filmische Selbstdarstellung als hypermaskuliner Filmemacher *Grizzly Man* voraus und beeinflusst und umgibt diesen Film. In *Grizzly Man*, so schlage ich vor, übt Herzog eine männlich kodierte Kontrolle über das recycelte Videomaterial Treadwells – und damit auch über die filmische Repräsentation von Natur und Tieren in diesem Material – aus.<sup>175</sup> Diese Kontrollmaßnahme erlaubt es ihm, Treadwells Grenzüberschreitungen in Hinblick auf die Konstruktion seiner Geschlechts- und Spezieszugehörigkeit eine normative Männlichkeit und Spezieszugehörigkeit entgegenzustellen, die in erster Linie durch den von ihm selbst gesprochenen Kommentar – und zwar sowohl auditiv als auch inhaltlich – transportiert wird.

---

und der Ozean:

10. The moon is dull. Mother Nature doesn't call, doesn't speak to you, although a glacier eventually farts. And don't you listen to the Song of Life.

11. We ought to be grateful that the Universe out there knows no smile.

12. Life in the oceans must be sheer hell. A vast, merciless hell of permanent and immediate danger. So much of a hell that during evolution some species – including man – crawled, fled onto some small continents of solid land, where the Lessons of Darkness continue.

Hier wird eine Inanspruchnahme von Natur ironisch herausgestellt: So ironisiert die zehnte These eine Repräsentation von Natur als weiblich, lebensspendend und lebenserhaltend, wie sie im Konzept der „Mutter Natur“ zum Ausdruck kommt. Zwar kommt in diesen Thesen der *Minnesota Declaration* Spott über spezifische Inanspruchnahmen von Natur zum Ausdruck, durch die dem nichtmenschlichen Lebendigen Bedeutungen übergestülpt wird – beispielsweise wenn einem vermeintlichen „Ruf der Natur“ gefolgt wird. Gleichzeitig jedoch ist die wiederholte Behauptung eines gnadenlosen Überlebenskampfes in der Natur in gleicher Weise ein solches Überstülpen von Bedeutung zu ganz bestimmten rhetorischen Zwecken.

<sup>175</sup> Spreche ich von „Männlichkeit“, so meine ich Qualitäten, die gemeinhin mit männlichem Geschlecht assoziiert werden; „Geschlecht“ bezeichnet dabei wiederum eine komplexe soziale und kulturelle Konstruktion, die vom biologischen Geschlecht unterschieden werden muss. Somit handelt es sich bei Männlichkeit nicht um eine essentielle, sondern eine erlernte und dargestellte bzw. performative Qualität.

Entgegen diesen Interventionen Herzogs kommt in *Grizzly Man* jedoch eine Sehnsucht zum Ausdruck, die mit dem Zusammensein mit wildlebenden Tieren in Zusammenhang steht. Somit lässt sich *Grizzly Man* in Bezug auf Herzogs eigene Rhetorik in seinem Sprecherkommentar überzeugend „gegen den Strich“ lesen. In der Gesamtsicht, so meine ich, spricht sowohl die Materialauswahl Herzogs (in Bezug auf Treadwells Videos) als auch die von Herzog zugefügte Filmmusik und in Teilen auch sein Filmmaterial auf Zelluloid lauter als sein – wenn auch zunächst dominant erscheinender – Sprecherkommentar. In letzter Konsequenz bleiben Herzogs Kontrollversuche und ein – wenn auch nicht eindeutig artikulierter – Verlustschmerz angesichts des zunehmenden Verschwindens wildlebender Tiere aus unserem Lebensbereich unveröhnt nebeneinander stehen.

„Tiere wie Bären, Hühner, Flamingos und Ratten, um nur die herausragenden Beispiele zu nennen“, tauchen in Herzogs Filmen „immer wieder auf“ (Prager, „Mit den Augen eines Tieres“ 214). Gerade Hühner nehmen dabei eine besondere Stellung ein. „No other take in a Herzog film has led a comparable life of its own, nor been as endlessly discussed in scholarship“ (445) stellt Rembert Hüser in Hinblick auf die tanzenden Hühner am Ende des Films *Stroszek* (1977) fest – eine Szene, die bei mir selbst eigentlich nur Unbehagen auslöst. Wiederholt ist Herzog der Vorwurf der Tierquälerei in Hinblick auf seine filmische Arbeit mit Tieren gemacht worden – man denke beispielsweise an die umstrittene Kreuzigungsszene in *Auch Zwerge haben klein angefangen* (1970), in welcher der Regisseur zum Zweck der Parodie ein Äffchen zeigt, das an ein Kreuzifix gebunden ist.<sup>176</sup> Zur Allgegenwärtigkeit von Tieren in seinen Filmen befragt bestätigt Herzog, dass Tiere in seinen Filmen ein enormes Gewicht haben (siehe Cronin 98). Beim Sprechen über das

---

<sup>176</sup> Siehe dazu Prager, „Mit den Augen eines Tieres“ (2011), 223.

filmische Arbeiten mit Tieren nimmt Herzog häufig eine Perspektive ein, welche die Auffassung zu beinhalten scheint, dass wildlebende Tiere seiner künstlerischen Kreativität untergeordnet und filmisch mit Bedeutung versehen werden können. So äußert Herzog: „I like to direct landscapes just as I like to direct actors and animals. People think I am joking, but it is true“ (siehe Cronin 81).<sup>177</sup> Hier spricht Herzog, als seien Tiere bereit, seinen Anweisungen als Regisseur zu folgen und sich in Bezug auf künstlerische Absichten instrumentalisieren zu lassen. Eine weitere, mehrfach zitierte Aussage Herzogs lautet „Sure, I like to use animals in the films, and I find it interesting to work with them“ (siehe Cronin 126). Auch hier scheint es Herzog um eine Instrumentalisierung von Tieren („I like to use animals“) zum Zwecke der Realisierung des jeweiligen Filmprojekts zu gehen. Die Planbarkeit der Filmarbeit mit Tieren, bei welcher er selbst die Kontrolle behält, scheint Teil dieses Konzepts zu sein. In Bezug auf den metaphorischen Wert von Tieren in seinem Filmwerk möchte der Regisseur jedoch keine allgemeine Aussage machen: „But the last thing I have is an abstract concept to explain how a particular animal signifies this or that. I just know they have an enormous weight in my films“ (siehe Cronin 126). Somit gesteht Herzog ein, dass Tiere einen symbolischen Eigenwert haben, den seine Filmarbeit nicht immer bewusst oder auch zielgerichtet abrufen kann. Auf diesen Eigenwert lässt sich das „enorme Gewicht“, welches Tiere Herzog zufolge in seinen Filmen haben, nicht unerheblich zurückführen. Auch auf *Grizzly Man* trifft dies zu.

Timothy Treadwell war einem breiten Publikum in den USA aus einer Reihe von Gründen schon vor der Entstehung von *Grizzly Man* bekannt: Dreizehn Jahre lang verbrachte Treadwell jeden Sommer im Katmai Nationalpark in Alaska, um dort wilde Grizzlybären vor

---

<sup>177</sup> Zu einer ähnlichen Aussage Herzogs, „Yes, I direct animals and I also claim that you can direct a landscape“, siehe Koepnick, *Colonial Forestry* 136.

Wilddieben zu schützen; in den letzten fünf Jahren, so informiert uns Herzog, fotografierte und filmte er auch. In Auszügen wurde Treadwells Videomaterial in der Produktion *Grizzly Diaries* des ursprünglich amerikanischen, mittlerweile weltweit ausgestrahlten Fernsehsenders *Discovery Channel* veröffentlicht. Auch in der Buchpublikation *Among Grizzlies: Living with Wild Bears in Alaska* (1997) teilte Treadwell seine Erfahrungen mit einem breiten Publikum. Im Winter arbeitete Treadwell für die von ihm selbst mitbegründete Umweltorganisation *Grizzly People*, um das Bewusstsein für Fragen des Tierschutzes zu schärfen (siehe z.B. Ladino 54), und reiste als selbsternannter Bärenexperte durch die USA, insbesondere um Schulkindern Grizzlybären und deren Lebensraum nahezubringen, wie *Grizzly Man* zeigt. Diese Vortragsreisen wurden durch Spendeneinnahmen finanziert. 2003 wurden Treadwell und seine Gefährtin Amy Huguenard, die ihn auf mehreren Expeditionen begleitete, von einem Bären angefallen und getötet. Sowohl die Umstände dieser Todesfälle als auch die Tatsache, dass der Bär, dem beide zum Opfer gefallen waren, erlegt werden musste, um nicht zu einer dauerhaften Gefahr für Menschen zu werden, lösten landesweite Kontroversen aus und zogen die Aufmerksamkeit der Medien und infolgedessen der Öffentlichkeit in erheblichem Maße auf sich. Eine Welle von Zeitungsbeiträgen, Büchern und Filmproduktionen folgte, von denen *Grizzly Man* nur eine ist.<sup>178</sup> Für Herzog, für den das „Recyclen“ von Videomaterial eine gängige Praxis darstellt, bedeutete Treadwells vorzeitiger Tod, dass Rohvideomaterial von über einhundert Stunden nicht-veröffentlichter Videobänder zur Verfügung stand, welches Treadwell selbst nicht weiter hatte umsetzen können. In letzter

---

<sup>178</sup> Beispiele für Buchpublikationen zum Fall Treadwell sind Mike Lapinskis *Death in the Grizzly Maze: The Timothy Treadwell Story* (2005), Nick Jans' *The Grizzly Maze: Timothy Treadwell's Fatal Obsession with Alaskan Bears* (2005). Ein Dokumentarfilm, der sich mit dem Fall beschäftigt, ist Stefan Quinths *Deadly Passion: Tragedy in Katmai* (2005). Mit dem infolge des Unglücksfalls wachsenden Besucherstrom im Katmai-Nationalpark beschäftigt sich Bill Sherwonit in seinem Artikel „Where the Wild Things Remain“ (2004).

Konsequenz erlaubte diese Situation Herzog sowohl eine Inanspruchnahme des bereits existierenden Videomaterials als auch der von Treadwell gefilmten Tiere im Katmai-Nationalpark für die eigenen filmischen Zwecke.

Sowohl Treadwells Videoprojekt als auch Herzogs Entscheidung, das vorhandene Videomaterial für *Grizzly Man* weiter zu verarbeiten und damit für seine eigenen rhetorischen und ästhetischen Zwecke einzusetzen, kann mit dem sowohl hohen als auch außerordentlich ambivalenten Symbolwert desjenigen Tieres in Zusammenhang gestellt werden, welches in *Grizzly Man* die Hauptrolle spielt: der Bär. Wie Wale oder auch Löwen und Tiger zählen Bären zur *charismatic megafauna* und werden als Säugetiere mit großem Appeal empfunden. In den zahlreichen überlieferten Bärengeschichten nehmen sie eine Bandbreite sehr gegensätzlicher Funktionen ein: „from enemies of mankind to their protective spirits“ (Brunner 20). „Throughout human history, perhaps no other animal has inspired the numerous stories, instilled such primal fear, or given us quite so many fond childhood memories as the bear“, stellt Les Wright fest (51). Dabei führte die physische Ähnlichkeit von Bär und Mensch, von der im Folgenden noch eingehender die Rede sein wird, lange zur Annahme der Verwandtschaft zwischen den Spezies – mit der Folge, dass dem Bären kulturübergreifend menschliche Eigenschaften zugeschrieben werden. Eine Vielzahl von Legenden, Geschichten und Mythen, die sich um den Bären ranken, zeichnen sich durch einen solchen Anthropomorphismus, d. h. durch ein Übertragen menschlicher Eigenschaften auf Tiere aus und ähneln sich dadurch stark.<sup>179</sup> Darüber hinaus hat der Bär aufgrund seiner physischen Stärke eine lange kulturelle Tradition als Symbol für Stärke,

---

<sup>179</sup> In seiner ursprünglichen Bedeutung bedeutet Anthropomorphismus, dass Göttern menschliche Eigenschaften zugeschrieben werden. Im heutigen Sprachgebrauch bezieht sich Anthropomorphismus jedoch zumeist auf Tiere.

Macht, Zähigkeit und Zielgerichtetheit; seine Repräsentationen sind heute allgegenwärtig. Ureinwohner des amerikanischen Nordwestens schnitzen Bären in ihre Totempfähle, bildhauerisch gestaltete Abbildungen von Bären zieren in der westlichen Welt häufig die Eingänge von Gebäuden oder Zoologischen Gärten (siehe Bieder 49). In der Werbung werden Bären massiv eingesetzt und stehen dort häufig für die Langlebigkeit eines Produkts (siehe Crisp 63). Gleichzeitig stellt der Teddybär als „bear substitute“ (Brunner 218) ein beliebtes und kommerziell sehr erfolgreiches Kinderspielzeug dar, das selbst Erwachsenen dazu dienen kann, sich in die eigene Kindheit zurückzusetzen.<sup>180</sup> Auch Geschlechterdiskurse greifen auf den hohen Symbolwert des Bären zurück: Unter homosexuellen Männern etwa gilt „Bär“ als Bezeichnung für einen stark behaarten, eher kräftig gebauten Mann, wobei starke Behaarung und ein kräftiger Körperbau als Signale für Männlichkeit aufgefasst werden.<sup>181</sup> Somit zeichnet sich der kulturelle Wert des Bären durch eine Ambivalenz aus, welche sich in den verschiedensten gesellschaftlichen Bereichen zeigt.

Was für Bären im Allgemeinen gilt, zeigt sich deutlicher noch am Grizzlybären (*Ursus arctos*). „There is no other animal in North America that drives our imagination as does the great bear“ (259), meint der Verhaltensbiologe Stephen Herrero. Ein Beispiel dafür mag die große Zahl von Fernsehdokumentationen über Grizzlies oder auch der Internetbenutzer sein, die Grizzlybären im Katmai-Nationalpark – größtes Grizzly- und Braunbärhabitat Nordamerikas und Drehort sowohl der Videos Treadwells als auch vieler der von Herzog hinzugefügten Segmente auf Zelluloid – online beobachten.<sup>182</sup> Auch hier zeigt

---

<sup>180</sup> „For adults, teddy bears can provide a means to imagine ourselves back to our childhoods“ stellt Bernd Brunner fest (218).

<sup>181</sup> Siehe z. B. Busse, „Eine kleine Bärenkunde“ (2004).

<sup>182</sup> Siehe dazu die Webseite des Katmai-Nationalparks: <http://www.nps.gov/katm/photomultimedia/webcams.htm> (18.2.2014).

sich das bereits einleitend erwähnte Paradox: Zwar sind mediale Repräsentationen von Grizzlies heute omnipräsent. Doch die große Mehrheit der Weltbevölkerung hat gegenwärtig keinen Kontakt mehr zu real existierenden Grizzlybären. „Since the arrival of Europeans in North America, the grizzly bear has been shot, trapped, poisoned, and had extensive portions of its habitat converted into ranch land, housing, highways, and recreational playgrounds“, so Herrero. Selbst in denjenigen Gebieten, in die sie zurückgedrängt wurden, leben heutige Grizzly- und Braunbär-Populationen keinesfalls ungestört. Im Katmai-Nationalpark etwa ist kommerzielle Bärenbeobachtung zu einem wichtigen Wirtschaftsfaktor geworden: Bereits 2002 brachten bereits 26 Firmen Besucher zu den häufig von Bären frequentierten Gebieten im Park, u.a. auch in die Hallo Bay, eine Bucht, bei der es sich um einen der Drehorte Treadwells handelte, von ihm als „Grizzly Sanctuary“ bezeichnet.<sup>183</sup> Dabei stellt das Erlebnis der Beobachtung von Bären für viele der dortigen Touristen einen Höhepunkt ihres Aufenthaltes dar. Andere wiederum suchen das an den Katmai-Nationalpark angrenzende „Preserve“ auf, um dem Jagdsport nachzugehen und dort wild lebende Bären abzuschießen.<sup>184</sup> Somit zeigen sich auch am Beispiel Grizzlybär die großen Widersprüche menschlichen Verhaltens in Bezug auf Tiere, von denen eingangs die Rede war.

Bevor ich mich den zahlreichen Interventionen Herzogs in Bezug auf Treadwells Videomaterial eingehend widme, beschäftigt mich zunächst die Frage des Genres, dem Treadwells Videomaterial zugeordnet werden kann. Einige der von Herzog ausgewählten

---

<sup>183</sup> „In 2002, 26 companies reported that they'd guided 1937 people on Katmai's outer shores, the majority of them in two spots, Geographic Harbor and Hallo Bay“ (Sherwonit 44).

<sup>184</sup> An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass der offizielle Name des Katmai-Nationalparks „Katmai National Park and Preserve“ lautet. Während die Jagd auf Bären im Katmai-Nationalpark selbst verboten ist, sind Jagd und Fischfang sowohl zur Selbstversorgung als auch als Sport im angrenzenden „Katmai National Preserve“ erlaubt. Das Management des „Preserve“ unterliegt dem Bundesstaat Alaska. Siehe dazu <http://www.nps.gov/katm/parkmgmt/lawsandpolicies.htm> (18.2.2014).

Segmente und darüber hinaus Herzogs Sprecherkommentar legen nahe, dass Treadwell das Filmen im Tagebuchformat als Medium seiner Selbstreflektion und Selbst- und Sinnfindung nutzte.<sup>185</sup> Sein Videomaterial lässt sich daher in Bezug auf das Genre der Videoautobiographie kontextualisieren, welches als jüngste Entwicklung in der filmischen Autobiographie gelten kann.<sup>186</sup> In den von Herzog ausgewählten Videosequenzen ist Treadwells Sprechen über sich selbst mit dem Sprechen über Tiere eng verwoben: Sein gesamtes Projekt, so Eric Ames, „can be described as inventing a type of relational identity, where the other is not a human being but rather an animal“ (Ames 240). Somit können Treadwells Videotagebücher als filmisches Beispiel für das Genre der *relational autobiography* gelten, in deren literarischer Ausprägung sich das erzählende Ich sowohl zum menschlichen als auch zum nichtmenschlichen Anderen in Beziehung setzt. Das Erzählen über Natur und das Erzählen über das Selbst greifen dabei ineinander (siehe Allister 4). Treadwells Videotagebücher als filmische Ausprägung dieses Genres oszillieren zwischen Videoautobiographie und Tierfilm und nehmen eine hybride Qualität an.

Bereits das Eingangssegment in *Grizzly Man* kann in mehrfacher Hinsicht als charakteristisch für das ausgewählte Videomaterial bezeichnet werden. Es ist mit Stativ gefilmt und zeigt zwei Grizzlybären vor dem Hintergrund einer Bergkette des Katmai-Nationalparks. Diese Einstellung weckt zunächst die Erwartung, es handele sich hier um einen beobachtenden Tierfilm, der Tiere in ihrem natürlichen Lebensraum zeigt. Doch vom Segment des Bärenkampfes abgesehen, das später im Film erscheint, sind die von Herzog

---

<sup>185</sup> Darauf, dass das filmische Tagebuch bereits seit den siebziger Jahren als Hilfsmittel, wenn nicht als unverzichtbarer Teil verschiedenster Therapien und Selbstfindungsbewegungen eine entscheidende Rolle spielt, hat John Katz hingewiesen (siehe 11).

<sup>186</sup> Siehe dazu Gernalzick, „To Act or to Perform: Distinguishing Filmic Autobiography“ (2006). Nach Gernalzick bringt die Videoautobiographie zum Ausdruck, dass Video gegenüber Zelluloid bevorzugt wird, wenn es darum geht, im Film über sich selbst zu sprechen (siehe Gernalzick 5).

ausgewählten Videosegmente fast ausnahmslos stark von Treadwells Präsenz geprägt – sei es von der Präsenz seiner Sprecherstimme, sei es von seiner Präsenz im Bild. So auch in diesem ersten Segment: Hier läuft Treadwell vom Standort des Stativs her ins Bild und positioniert sich in der rechten Bildhälfte. Sein Erscheinen im Bild wirkt wie ein Bühnenauftritt, zu dem ein schwarzes Kostüm und eine Sonnenbrille gehören. Wertet Jennifer Ladino Treadwells Präsenz vor (statt hinter) der Kamera und die Tatsache, dass sich Bär und Mensch gemeinsam im Bild befinden, als Anzeichen dafür, dass die starre Trennung zwischen Mensch und Tier aufgehoben ist,<sup>187</sup> so erscheint mir, dass diese Beobachtung durch einen weiteren Aspekt der Komposition relativiert werden muss: der Positionierung Treadwells, durch welche die Bären im Bild in den Hintergrund gerückt und damit zu Statisten werden; einer der Bären wird ganz verdeckt. Diese Abdrängung stellt eine kompositorische Entscheidung dar, durch welche sich Treadwell selbst in den Mittelpunkt stellt. Resultat dieser Kompositionsentscheidung ist eine für das von Herzog ausgewählte Videomaterial insgesamt charakteristische Halbtotale Treadwells, wobei nicht die Bären hinter ihm, sondern die Kamera und damit die Zuschauer\_innen Treadwells Hauptbezugspunkt darstellen. Wesentlich dabei ist, dass Treadwell im Verlauf dieses Segments seine Stimme senkt und, der Kamera zugewandt, im Modus der Vertraulichkeit zu den Zuschauer\_innen spricht – und damit eine Allianz zur eigenen Spezies herstellt. Dadurch wird deutlich, dass die Bezugnahme auf Mitglieder der eigenen Spezies wesentlich für Treadwells Sprechen über Tiere ist. Diese Bezugnahme steht in Widerspruch zu seinen ständig wiederholten Behauptungen, die Tierwelt stehe ihm näher als die menschliche. Somit stellt sich Treadwells

---

<sup>187</sup> „The fact that he frequently occupies the frame alongside the bears undermines the tendency of the wildlife film to draw a stark line between animals and humanity“ (Ladino 75).

Inanspruchnahme von Tieren als Voraussetzung für das Schaffen der eigenen Video-Persona dar, durch welche er sich jedoch in erster Linie auf die eigene Spezies bezieht.

Auch die Konstruktion heldenhafter – aber letztlich zweifelhafter – Männlichkeit durch das Zusammenleben mit Bären stellt Herzog mit der Wahl des Eingangssegments in den Vordergrund. Auf die Kamera und damit sein imaginäres Filmpublikum fokussiert denkt Treadwell in diesem Segment laut über Verhaltensstrategien in Bezug auf die *gang* noch nicht ausgewachsener männlicher Grizzlybären im Hintergrund nach. Zum Überleben in der von ihm selbst gewählten Extremsituation bedarf es der Selbstaussage Treadwells in diesem Segment zufolge der Fähigkeiten eines Superhelden und Eigenschaften wie etwa außerordentlicher körperlicher und mentaler Stärke. Seine Äußerungen kulminieren in der Aussage: “I *will* be strong, be one of them, I *will* be – the master“ (meine Hervorhebung). Durch das Tempus des Futurs verweist Treadwell an dieser Stelle paradoxerweise auf Fähigkeiten, die er selbst noch nicht – zumindest noch nicht endgültig – erworben hat; die Performanz heroischer Männlichkeit ist gebrochen. Neben *master* gehören auch *kind warrior* und *samurai* zu seinen Selbstbezeichnungen:

Most times I am kind warrior out here, most times I am gentle, I am like a flower, like .. a fly, on the wall, serving, non-committal, non-evasive in any way. Occasionally I am challenged, and in that case, the kind warrior must, must, must become a samurai, must become so formidable [...] that even the bears would think that you are more powerful.

You must be more powerful if you want to survive in this land, with the bears.

Zitiert Treadwell hier ein Paradigma des Direct Cinema, demzufolge sich der Regisseur „wie eine Fliege an der Wand“ zu verhalten habe um die vorfilmischen Ereignisse so wenig wie nur möglich durch die Anwesenheit der Kamera zu beeinflussen und dadurch die

Authentizität der Aufzeichnung zu gewährleisten,<sup>188</sup> so mutet dies absurd an, stellt doch bereits das Filmen und die damit verbundene Nutzung von Technologie in der von Wildtieren bewohnten Sphäre eine menschliche Einflussnahme mit invasivem Charakter dar – einen Widerspruch, den das Genre Naturfilm qua Medium nicht auflösen kann. Weiterhin verweisen die Selbstbezeichnungen *samurai* und *kind warrior* in diesem Kommentar darauf hin, dass Männlichkeits- und Antimodernisierungsphantasien parallel ausgelebt werden: Während *samurai* eine vorindustrielle, archaische Welt aufruft, die Männern Möglichkeiten bietet, durch Zurschaustellungen von körperlicher Leistungsfähigkeit und Mut nach Männlichkeit zu streben, stellt *kind warrior* ein Oxymoron dar, bei dem sich die Konzepte der Güte und der Kampfbereitschaft diametral gegenüberstehen. Ich assoziiere mit dieser mehrmals wiederkehrenden Selbstbezeichnung in erster Linie das Konzept des „warrior within“, den wiederzufinden eine der Zielsetzungen der amerikanischen, mythopoetischen Männerbewegung der achtziger und neunziger Jahre darstellte, in welcher der therapeutische Wert von Natur und Wildnis für Männer einen Ausdruck fand.<sup>189</sup> Die Selbstbezeichnungen *samurai* und *kind warrior* kennzeichnen somit Treadwells Selbstwahrnehmung als Zivilisationsopfer, in welche Männlichkeitsphantasien, die an den therapeutischen Wert von Natur und Tieren geknüpft sind, integriert werden. Gleichzeitig wird die *gang* der Grizzlybären in diesem Auftritt vor der Kamera in Anspruch genommen um die Konstruktion der eigenen Männlichkeit in Gang zu setzen.

Auch auf Anthropomorphismus als Modus der Repräsentation von Tieren verweist das Eingangssegment. Was sich zunächst wie Jugendjargon anhört – ich beziehe mich hier auf

---

<sup>188</sup> Siehe dazu <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2975>.

<sup>189</sup> Diese Bewegung generierte naturnahe Selbsthilfegruppen, in denen sich weitgehend aus der amerikanischen Mittelschicht stammende Männern mittleren Alters sammelten, denen zur Etablierung einer neuen Männlichkeit verholffen werden sollte (siehe Kimmel und Kaufman 260).

die Bezeichnung *gang* – entspricht dem tatsächlichen Sprachgebrauch von Verhaltensbiologen: Aus der Soziologie stammend, in welcher *gang* eine Sozialisierungsform junger Männer bezeichnet, die eine hohe Risikobereitschaft und potentielle Gewalt einschließt, wird der Begriff hier auf die Tierwelt übertragen und stellt somit ein Beispiel für Anthropomorphismus dar. Unter Biologen und Verhaltensforschern ist Anthropomorphismus stark umstritten: Wird das Projektieren menschlicher Eigenschaften auf Tiere einerseits als sentimentalisierende Perspektive verurteilt, so riskiert andererseits das Ablehnen jeglichen Anthropomorphismus', dass Tierverhalten überhaupt nicht beschrieben werden kann. Viele derjenigen, die Tiere besser verstehen wollen, halten Anthropomorphismus für eine pragmatische Strategie: „On the one hand many researchers believe anthropomorphism to be unscientific and demeaning to both human and animal. On the other, there are those who contend that it is an inevitable and useful pragmatic strategy for understanding the minds and behavior of other animals“ (Tyler 11). In Artenschutz- und vielmehr noch in Tieradoptionsprojekten dient Anthropomorphismus als Strategie, um Mitgefühl bei potentiellen Sponsoren zu wecken: Über das Identifizieren und Benennen von Tieren hinaus kann Anthropomorphismus Tiere von Konstruktionen des „Anderseins“ befreien. In zahlreichen von Herzog ausgewählten Segmenten konstruiert Treadwell ihm bekannte Bären als Individuen mit guten und schlechten Eigenschaften: Die Namen, die er diesen Bären gegeben hat, bringen diese Eigenschaften zum Ausdruck. Wie im Folgenden im Detail zu zeigen sein wird, beabsichtigt Treadwell in seinem Sprecherkommentar, die Grenzziehung zwischen Mensch und Tier durch Anthropomorphismus zu überbrücken, während Herzog genau umgekehrt durch Anthropomorphismus eine Grenzziehung aufrecht erhält.

In *Grizzly Man* spürt Herzog einem bizarren, aber auch tragischen – menschlichen – Einzelschicksal nach. Dabei hat er eine klare Agenda: Durch eine Reihe von Interventionen unterwandert Herzog Treadwells Video-Persona von der ersten Filmminute an. In seinen Videos präsentiert sich Treadwell als Individualist, der weitab menschlicher Gemeinschaft durch die selbstgewählte Kohabitation mit Grizzlybären seine Alkoholsucht besiegt hat. Seine Verbindung zur Tierwelt bedeutet ihm laut wiederholter Selbstaussagen wesentlich mehr als die menschliche Welt: Er weist sie als wesentlichen Aspekt seines Alkoholentzugs aus und nimmt dabei Bezug auf den therapeutischen Wert, den er dem Zusammensein mit Tieren zuschreibt. Die von ihm angenommene Rolle des „Beschützers“ der Bären scheint dabei zum zentralen Bestandteil seiner Selbsttherapie geworden zu sein. Über seine Alkoholsucht sagt Treadwell: „It was killing me until I discovered this land of bears and realized that they were in such great danger and that they needed a caretaker, they needed someone to look after them.“ Erlaubt Treadwell die Behauptung, Bären in Katmai seien Wilddieben schutzlos ausgeliefert, seine Videos in die Tradition des Tierfilms zu stellen, in welchem die Figur des Tierschützers häufig im Zentrum steht und der Figur des Tierjägers gegenübergestellt ist,<sup>190</sup> so ist Herzog zufolge die Annahme der Gefahr der Wilddieberei als Indiz dafür anzusehen, dass Treadwell in einer selbstkonstruierten Scheinwelt lebte: „He went to remote areas of the Alaskan Peninsula, believing that he was needed there to protect these animals and educate the public.“ Hier etabliert sich Herzog als derjenige, dessen informierte Distanz zu den Geschehnissen ihm die Berechtigung verschafft, die Deutungshoheit über Treadwells Videomaterial zu übernehmen.

---

<sup>190</sup> Zur Rolle des Tierschützers im Tierfilm siehe Lie, „Kreatürliches Kino: Zur ästhetischen Egalität in Robert Bressons Tierbildern“ (2009).

Weiterhin zentral für Herzogs Inszenierung der Geschichte Treadwells als Geschichte eines Scheiterns sind die Untertitel „Timothy Treadwell, 1953-2003“, die zu Beginn des Videosegmentes, mit dem Herzog *Grizzly Man* beginnen lässt, eingeblendet werden. Hierbei handelt es sich um einen erzählerischen Kniff, durch den nicht nur dieses erste Segment, sondern der Film insgesamt seine Durchschlagskraft erhält: *Grizzly Man* erzählt Treadwells Geschichte zu dem Zeitpunkt, zu dem dieser bereits verstorben ist. Zwar wird die Todesursache unmittelbar zu Filmbeginn noch nicht offengelegt. Doch das Zusammenwirken von Untertiteln und Filmbild stellt einen Zusammenhang zwischen den Grizzlybären und Treadwells Tod unmittelbar in den Raum. Dessen in diesem Segment ausgesprochene Warnung, Bären könnten Menschen „in kleine Stücke hacken“ (meine Übersetzung) wird damit zu einer düsteren Prophezeiung, die sich zum Zeitpunkt des Filmschauens bereits selbst erfüllt hat.

Mit dem Einfügen dieses Segments rekurriert Herzog auf eine psychologisch tief verankerte Ambivalenz in Hinblick auf Tierangriffe. Viele, wenn nicht die meisten Menschen „no longer understand what it means to live with bears“ (221) stellt der Historiker Bernd Brunner fest. Begegnungen mit real existierenden Bären wird von den Bewohnern der hoch entwickelten und daher dicht besiedelten Industrieländer folglich häufig stark gefürchtet: Ein solches Zusammentreffen, sollte es überhaupt dazu kommen, löst oftmals eine *bearanoia* – eine exzessive, irrationale Angst vor Bären – aus, wie Brunner feststellt (siehe 221). Val Plumwood zufolge wird unsere anthropozentrische Weltsicht, in der unsere Selbstpositionierung an der Spitze der Nahrungskette unbestritten ist, erst durch das Zurückgeworfen-Sein in eine uranfängliche Mensch-Tier-Konstellation in Frage gestellt, in der wir die Position an der Spitze der Nahrungskette nicht mehr länger inne haben: Durch das

Ereignis und die Erzählung des tödlichen Tierangriffs werden *mastery narratives* (Plumwood), in welchen Natur außerhalb von uns selbst verortet wird, dekonstruiert. Nicht mehr länger, so zeigt sich, ist Natur ein Objekt, das manipuliert werden kann (siehe Plumwood, *Attack* 42) – eine Einsicht, die zutiefst ambivalente Gefühle, nämlich Bestürzung und Faszination gleichzeitig auslöst. Gerade im Zeitalter fast unbestrittener Dominanz der *superspecies* Mensch erhalten sowohl Tierangriffe, bei denen der Mensch selbst zur Beute wird, als auch diejenigen Tiere, die potentiell die Spitze der Nahrungskette einnehmen können, wie etwa Haie oder auch größere Säugetiere wie Löwen und Tiger und Bären, eine besondere Bedeutung: Die große Medienaufmerksamkeit, die solche Angriffe begleiten, zeugt davon. Auch die starke Wirkung des Eingangssegmentes in *Grizzly Man* hat, so meine ich, mit ebendieser Faszination für Tiere an der Spitze der Nahrungskette bei einem gleichzeitigen tiefsitzenden, menschlichen Unbehagen – und damit auch dem Unbehagen wohl jedweden Filmzuschauers – zu tun, die mit der Vorstellung einhergeht, die eigene Position an der Spitze der Nahrungskette zu verlieren.

Verweist Treadwells intendierte Performanz heldenhafter Männlichkeit im Eingangssegment auf ein Spiel mit Geschlechterkonstruktionen, so zeigt sich – bezieht man weitere Videosegmente in die Betrachtung mit ein – dass auch das Ausloten der eigenen Spezieszugehörigkeit in dieses Spiel mit einbezogen wird. Als Beispiel dient mir das Videosegment, in dem Treadwell einen Jungbären mit einer hohen, sanften Stimme mit „Hi“ begrüßt (Abb.1). Visualisiert werden Treadwells intendierte Grenzüberschreitungen in diesem Segment durch den physischen Akt des Sich-Ausstreckens, in dessen Folge seine Hand im Bild erscheint. Aufnahmetechnisch bedeutet diese Bewegung, dass die Kamera – insofern sie nicht auf einem Stativ steht – mit nur einer, der freien Hand, gehalten werden

kann. Ästhetische Konsequenz der gefilmten Begegnung mit dem Jungbären ist somit ein stark verwackelter Bildeindruck, in dem eine Destabilisierung zum Ausdruck zu kommen scheint. Darüber hinaus spricht Treadwell mit dem Jungbären, nach welchem er die Hand ausgestreckt hat, mit einer sehr hohen Stimme, die an das Sprechen vieler Haustierbesitzer\_innen mit ihren Haustieren erinnert („go back and play“) – eine Art des Sprechens, die häufig mit Weiblich-, aber auch Mütterlichkeit assoziiert wird.<sup>191</sup> Das Verstellen der Stimme, welches unter anderem auch als Treadwells „singing to the bears“ beschrieben wurde und als sein Markenzeichen bei seinen Videoauftritten gelten kann,<sup>192</sup> zeigt sowohl ein Spiel mit der eigenen Geschlechtszugehörigkeit als auch eine Grenzüberschreitung in Bezug auf normative Geschlechtskonstruktionen an, die an das Zusammensein mit Tieren geknüpft ist. Bezeichnet Greg Garrard Treadwells Modus der Kommunikation mit Tieren als „tuntige Performanz“ („Treadwell’s camp theatricality“, 156), so erscheint es mir wertfreier, von einer queeren Performanz zu sprechen: Seine kritische Durchschlagskraft erhält der Terminus „queer“ in diesem Kontext dadurch, dass er „against the normal rather than the heterosexual“ ausgerichtet ist (siehe Warner xxvi) und weitere Bedeutungen von „queer“ wie etwa „fragwürdig“ und „verdächtig“ (im Sinne von „unkonventionell“) mit aufgerufen werden. Damit nimmt nicht nur Treadwells queere Performanz eine „fragwürdige“ Qualität oder vielmehr Qualität, die zu hinterfragen ist, an,

---

<sup>191</sup> So spricht Evan Ratcliff in Bezug auf die Tierzüchterin Lyumila Trut von „the tone of maternal adoration that dog owners adopt when addressing their pets“ (40). Siehe dazu Ratcliff, „Taming the Wild“ (2011).

<sup>192</sup> Siehe z. B. die Interviewaussagen Larry van Daeles, der sowohl in Herzogs Film als auch in der Discovery Channel-Produktion *Anatomies of a Bear Bite* auftritt, oder auch die Interviewaussagen Jewel Palovaks in der gleichen Produktion („He spoke soothingly and a little high-pitched“). Treadwells Modus beim Sprechen mit Bären wurde darüber hinaus beschrieben als „crooning to the bears“ (Lapinski 18), seinen „flamboyant style around bears“ (Lapinski 21/22) und schließlich „sing-song voice to break the ice“ (*Grizzly Diaries*).

sondern auch das Konzept der Tierliebe selbst: So spricht Timothy Morton vom Tier als dem seltsamen Unbekannten, den zu lieben eine „exzessive, nicht quantifizierbare, nicht-lineare, ‚queere‘ Qualität“ annehmen kann (meine Übersetzung von Morton 79).<sup>193</sup> Treadwells instabile, queere Performanz der Tierliebe in *Grizzly Man* verweist damit auf die weiter zu hinterfragende Qualität der zur Schau gestellten Tierliebe selbst.



Abbildung 1: „Go back and play“; Abbildung 2: Timmy the Fox, Treadwells Alter-Ego in der Tierwelt

Herzog wiederum dient das Segment „Go back and play“, um sich mit Nachdruck von Treadwell abzugrenzen. Diese Abgrenzung geschieht in erster Linie durch seine eigene,

---

<sup>193</sup> Um die Ambiguität von Tieren herauszustellen spricht Timothy Morton in *The Ecological Thought* vom Tier als „strange stranger“ (40). Die Bezeichnung „Tiere“ benutzt Morton nur mit Anführungsstrichen.

sehr tiefe – und daher männliche – Sprechstimme, die gerade in seinem Kommentar zu diesem Segment deutlich mit der hohen Stimmlage Treadwells kontrastiert. Auf diese Weise wird Herzog über die Auswahl und Interpretation von Treadwells Videomaterial hinaus auch auditiv zur kontrollierenden Instanz – wobei diese Kontrolle aufgrund seiner Sprecherstimme männlich kodiert ist. Stelle ich den visuellen Eindruck der Instabilität in diesem Videosegment mit Herzogs Kommentar in einen Zusammenhang, so scheint er mit der „inneren Aufruhr“ („inner turmoil“), die Herzog in Hinblick auf Treadwell zu beobachten glaubt, zu korrespondieren:

Having myself filmed in the wilderness of the jungle, I found that beyond a wildlife film, in this material lay dormant a story of astonishing beauty and depth. I discovered a film of human ecstasies and darkest inner turmoil, [Treadwell: “Hi”] as if there was a desire in him to leave the confinements of humanness and bond with the bears, Treadwell reached out, seeking a primordial encounter. But in doing so he crossed an invisible borderline. [Treadwell: “go back and play”.]

In Herzogs Inszenierung des Scheiterns Treadwells nimmt dieser Kommentar eine wesentliche Stellung ein: Hier weist Herzog eine Weltsicht, in der die Sphären von Mensch und Tier zusammenfallen, erstmals mit aller Deutlichkeit zurück. Mit seinen Transgressionen normativer Grenzen – sowohl in Bezug auf seine Geschlechts- als auch seine Spezieszugehörigkeit – hat Treadwell, so Herzog, eine unsichtbare Grenze („invisible borderline“) überschritten. Diese Grenzüberschreitung in Bezug auf die eigene Spezieszugehörigkeit sieht Herzog durch eine psychische Instabilität begründet, die er als Treadwells „human ecstasies and darkest inner turmoil“ beschreibt. Hier inszeniert sich Herzog als derjenige, der – im Gegensatz zu Treadwell – frei von innerer Zerrissenheit ist

und dem somit eine Art unvoreingenommener Deutungshoheit über Treadwells Videomaterial zu übernehmen zusteht. Auch dessen verborgene seelische Tiefen zu erschließen gehört zu diesem sich selbst auferlegten Auftrag. Auch spricht Herzog hier, als habe sich ihm die Qualität des Materials als erstem und bisher einzigem erschlossen, und weist Treadwells Videomaterial als *seine* Entdeckung aus. Es geht ihm also an dieser Stelle in erster Linie um eine Selbstinszenierung.

Zwar weist Herzog in diesem ersten Kommentar Treadwells Überschreitungen der Grenzen zwischen Bär und Mensch als Resultat dessen „innerer Aufruhr“ („inner turmoil“) zurück. Doch hat eine Weltsicht, in der die Grenzen zwischen Bär und Mensch durchlässig sind, eine lange Tradition. Die Annahme der Verwandtschaft von Bären und Menschen macht Brunner als „one of the most prominent and persistent threads“ früher Bärenerzählungen aus: „While this kinship sometimes appears to be merely symbolic, at other times one can sense a genuine belief underlying such accounts that bears are our not-so-distant relatives“ (20). So werden Bären in den arktischen Wald-, Tundra- und Küstengebieten der nördlichen Hemisphäre bis heute nicht nur verehrt, sondern auch als dem Menschen verwandte, heilige Wesen empfunden (siehe Bieder 49). Nach Meinung des Historikers Bernd Brunner lässt sich dies insbesondere dadurch begründen, dass der Bär – wie der Menschenaffe – eine relative physische Ähnlichkeit zum Menschen aufweist. Die weite Verbreitung früher Bärenerzählungen in Nordamerika und Europa begründet Brunner damit, dass Nordamerikanern und Europäern der Frühzeit keine Menschenaffen bekannt waren – und somit der Bär dasjenige Säugetier darstellte, zu dem aufgrund der physischen Ähnlichkeit ein Verwandtschaftsverhältnis am ehesten herzustellen war. So stellt Brunner fest:

Of all the animals early Eurasians and Americans could encounter, it was the bear that most closely resembled a human being. And the physical similarities seem to be a reason why humans have often considered the boundary between themselves and bears to be remarkably permeable. (20)

Diese physiognomische Ähnlichkeit mag mit ein Grund dafür sein, dass sich der Bär als Gegenüber des Menschen anbietet, von welchem wir uns zur eigenen Identitätsbildung und -sicherung absetzen. Filmisch ist sie insofern von Bedeutung, als dass die physiognomische Ähnlichkeit für die große Wirkung der vielen extremen Nahaufnahmen von Bären maßgeblich mitverantwortlich ist (Abb.1): Wie der Mensch haben auch Bären eine Art „Gesicht“. Gleiches gilt auch für Füchse, eine weitere wichtige Spezies in *Grizzly Man* (Abb. 2 und 3). Selten jedoch dürfen diese Tier-Gesichter, in denen die Suche nach einer Nähe zu Tieren visuell zum Ausdruck kommt, für sich selbst stehen, fast immer kommt menschliche Einflussnahme mit ins Spiel – häufig in Form von Treadwells Hand, die im Bild erscheint (Abb. 1 und 2). Somit setzt die physiognomische Ähnlichkeit von Mensch und Tier die Grenzüberschreitung und damit das Filmprojekt überhaupt erst in Gang.



Abbildung 3: Wie Menschen und Bären haben auch Füchse eine Art Gesicht.

Aus einem weiteren Grund ist der zitierte Kommentar im Segment „Go back and play“ aussagekräftig. Zwar spricht Herzog an dieser Stelle von Treadwells „Ekstasen“. Es handelt sich dabei jedoch um einen Moment der Selbstreferenz, stellt doch das Ekstatische einen der wesentlichen Impulse dar, die Herzogs Werk anregen, wie Ames herausstellt (siehe 107).<sup>194</sup> (siehe dazu Ames 107). Hier deutet sich erstmals an, dass es Herzog in *Grizzly Man* auch um die Auseinandersetzung mit der eigenen Filmarbeit geht. So verweist Herzog an dieser Stelle („Having myself filmed in the wilderness of the jungle“) auf seine eigene Affinität zur Filmarbeit in unwegsamem, nicht bebautem Gebiet – wobei ihm der „Umweg“ Treadwell dazu dient, über sich selbst zu sprechen.<sup>195</sup> Weitere Affinitäten der Filmemacher werden dadurch sichtbar. So betont Treadwell in den von Herzog ausgewählten Videoaufnahmen immer wieder die Ferne seiner Drehorte – nur mit Boot oder Flugzeug erreichbare Teile des Katmai-Nationalparks – zur menschlich dominierten Welt und damit den Risikoaspekt seines filmischen Unternehmens. Diese Projektionen einer unangetasteten Natur erhält Herzog aufrecht, indem er in Bezug auf die Gletscherlandschaft des Hinterland Katmais – in einer zugefügten Luftaufnahme auf Zelluloid – von einer „wilden, uranfänglichen Natur“ („wild, primordial nature“) spricht. Zwar kann in Hinblick auf den Katmai-Nationalpark, in dem die Zahl der Besucher ständig zunimmt, wie auch in Hinblick auf Nationalparks im Allgemeinen nur sehr eingeschränkt die Rede von „wilder, uranfänglicher Natur“ die Rede sein.<sup>196</sup> An der

---

<sup>194</sup> Zum Terminus des „Ekstase“ siehe auch Ames 19 ff.

<sup>195</sup> So schreibt Ames: „And yet *Grizzly Man* incorporates the private history and video diaries of another filmmaker and puts them in service of delineating Herzog’s [page break] self-image. Its function as autobiography fundamentally depends on somebody else’s life and videos“ (*Ferocious Reality* 239-240).

<sup>196</sup> Ironischerweise rückte ausgerechnet die Ölkatastrophe der Exxon Valdez 1989 die Schönheit der Region ins öffentliche Bewusstsein, da zum Zwecke der Katastrophenbekämpfung Helfer zu den abgelegenen Stränden Katmais gebracht werden mussten. In letzter Konsequenz resultierte dies in einem verstärkten Besucherstrom (siehe Sherwonit). Im Gegensatz zu der weitverbreiteten

physischen oder auch faktischen Realität von Natur ist Herzog jedoch nicht interessiert. Gehören „Grizzly Maze“ und „Grizzly Sanctuary“ zu Treadwells Benennungen für diejenigen Gebiete, in denen er vorzugsweise filmte und zeltete – trotz der großen Gefahr, in die er sich dort begab, stellten diese Gebiete offenbar nicht nur für Bären, sondern auch für ihn selbst eine Art Schutzraum und somit ein Schutzgebiet („sanctuary“) im doppelten Sinne dar –, so bleiben diese Namensgebungen von Herzog unhinterfragt oder auch unwidersprochen. Vielmehr schreibt er die Mythisierung von Natur weiter fort, indem er die Projektion einer „wilden, uranfänglichen Natur“, in der Tierbegegnungen noch eine uranfängliche Erfahrung („primordial encounters“) erlauben, aufrecht erhält. Diese Fortschreibung erhöht letztlich auch sein eigenes Prestige als Filmemacher, der die Spuren Treadwells bis in diese abgelegenen Gebiete, vermeintlich „wilden“ Gebiete verfolgt.

Angesichts der mit dem Verschwinden der Biodiversität einhergehenden Verlusterfahrung im Anthropozän gewinnen die Konzepte der „Wildheit“ (*wildness*) und „Wildnis“ (*wilderness*) zunehmend an Bedeutung – die Tatsache, dass Herzog sich mittels einer Projektion der Wildnis auf Treadwell bezieht spricht ebenfalls dafür. Mit Wildheit hat die Wildnis gemein, dass bei beiden Termini das Prinzip des Unbeherrschten mitschwingt:<sup>197</sup> Bezeichnet „Wildnis“ einen Ort „where civilized people supposedly do not (yet) dwell“ (Buell, *Future* 149), so handelt es sich bei „Wildheit“ um eine Qualität, welche die Spezies Mensch mit dem Nichtmenschlichen teilt: „As a descriptor of human rather than animals

---

Vorstellung, bei Nationalparks handele es sich um Gebiete, auf die menschliche Zivilisation noch nicht eingewirkt habe, setzte bereits die Erhebung zum Nationalparkstatus in den allermeisten Fällen das Vertreiben der dort ansässigen Ureinwohner voraus, wie William Cronon zeigt. Auch weist die Entstehungsgeschichte vieler heutiger Wildnisgebiete (*wilderness areas* und *wildlife refuges*) wie auch Nationalparks nicht auf den Erhalt, sondern auf das Verschwinden von sogenannter „ursprünglicher“ und „wilder“ Natur hin. Siehe dazu Cronon, „The Trouble with Wilderness; or, Getting Back to The Wrong Nature“ (1995).

<sup>197</sup> Buell spricht in diesem Zusammenhang von „the sense of ‚undomesticated‘“ (*Future* 148).

traits, ‚wild‘ traditionally bears the equivocal or pejorative connotation of „disarranged“ or „bewildered“ (as in „driven wild“), or implying unfitness for civil society („wild man“)<sup>4</sup> (Buell, *Future* 149) – Aspekte der Wildheit, die Treadwells „Zerrissenheit“ (*turmoil*) durchaus nahekommen. Seine mangelnde Eignung für die Zivilgesellschaft ist für Treadwell selbst, der sich als „wild human being“ bezeichnet, wesentlicher Aspekt seiner Video-Persona: Seine Kritik eben jener Zivilgesellschaft kommt in seiner Tier-werdung zum Ausdruck. Dabei stellt der Moment, in dem Treadwell auf alle Viere geht, eine Umkehrung des aufrechten Ganges des Menschen und damit eine symbolische Zurücknahme dieses ersten Schrittes in die Zivilisation dar (Abb. 4). Herzog hingegen geht es bei seiner filmischen Verhandlung des Wildseins und der Wildnis um dasjenige Element, welches sich menschlicher Kontrolle, Vorhersagbarkeit und dem rationalen Verstehen widersetzt – um den



Abbildung 4: Treadwells Tier-Werdung

Moment jenseits menschlicher Einflussnahme. Setzt der Grizzlybär, der *Ursus arctos*, unsere Vorstellungskraft mehr als andere Tiere in Gang, so mag dies damit zu tun haben, dass er uns an unsere eigene, wildere, weniger kontrollierte Vergangenheit erinnert. Es ist diese Ebene, auf der sich Herzog für wildlebende Tiere interessiert – ohne sich jedoch auf Grenzüberschreitungen einzulassen.

Wie aus dem bisher dargestellten bereits hervorgeht, bezieht *Grizzly Man* seine erzählerische und rhetorische Dynamik aus den stark divergierenden Perspektiven beider Filmemacher – Herzog und Treadwell – in Hinblick auf potentielle Überschreitungen der Grenzen der eigenen Spezies. Dabei erfolgt Herzogs Abgrenzung von Treadwells performativer Wildheit und dessen extremen Nahaufnahmen visuell durch eine Reihe von Luftaufnahmen, die ihm nicht nur eine Distanz zu Treadwells Zeltplatz ermöglicht (den er, so sein Kommentar, aus der Ferne zu erkennen glaubt). In seinem Kommentar erfolgt Herzogs Abgrenzung von Treadwell in erster Linie über den Diskurs einer dem Menschen indifferent bis feindlich gegenüberstehenden Natur – ein Diskurs, durch den sowohl Herzogs Filmwerk als auch seine Selbstdarstellung in Interviews und den Medien stark geprägt ist. Maßgeblich in diesem Zusammenhang ist zum einen das bereits einleitend erwähnte Manifest *Minnesota Declaration*, dessen Thesen zur Natur Herzog in seinem Filmwerk bis heute weiter fortschreibt. Ein Beispiel ist sein Interview mit dem Biologen Sam Browser in *Encounters at the End of the World*, der die Unterseewelt der Antarktis als „horribly violent“ beschreibt. „Speaking with Herzog, whose voice can be heard off camera, Browser rehearses almost verbatim the final point of the Minnesota Declaration“ stellt Eric Ames in diesem Zusammenhang fest (*Ferocious Reality 2*). Wichtiger noch in diesem Kontext ist ein Interviewsegment aus dem Dokumentarfilm *Burden of Dreams: The Making of Fitzcarraldo*

(1982), welcher Herzog ein Forum bot, die vom Drehort Dschungel determinierten Dreharbeiten zu seinem kontrovers diskutierten Spielfilm *Fitzcarraldo* „als Parallelereignis zum Film selber anzupreisen“ (Davidson 266). In diesem Kontext macht Herzog die vielzitierte Äußerung, Natur sei „gemein“ und „widerwärtig“ („vile and base“): „I would see fornication and asphyxiation and choking and fighting for survival and growing and just rotting away [...] Of course there is a lot of misery and the birds are in misery. I don't think they sing, they just screech in pain.“ Hier macht Herzogs Performanz glauben, er sei über eine Inanspruchnahme von Natur erhaben und sehe Natur „wie sie wirklich ist“, nämlich als endlosen Überlebenskampf. Laut eigener Aussage in einem Gespräch mit der Filmwissenschaftlerin Karen Beckman, welches 2007 an der University of Pennsylvania stattfand, handelt es sich dabei um eine einer romantischen Sicht maximal entgegen gesetzte Perspektive: „You cannot give a more contrary position to a romantic view of nature.“ Dabei überträgt Herzog Termini aus dem Bereich menschlichen Zusammenlebens – oder vielmehr noch aus den Bereichen Sexualität und Gewalt – auf Natur und Tierwelt („fornication“, „asphyxiation“, „choking“, „fighting for survival“, „pain“). Somit geht es in Herzogs Äußerung in *Burden of Dreams* rhetorisch um wesentlich mehr als eine Zurückweisung einer „romantischen“ Perspektive auf Natur (die als solche ja erst zu definieren wäre). Vielmehr negativisiert er einen Kontrollverlust, wie er sowohl in der Sphäre der Sexualität und der Gewalt als auch in der Sphäre der Natur anzutreffen ist – und an dem der Mensch als Teil beider Sphären selbst Anteil hat. Die Negativisierung dieses Kontrollverlusts bei Herzog kann auch als Biophobie bezeichnet werden, welche der performativen Biophilie Treadwells, auf die ich noch im Detail zu sprechen kommen werde, diametral gegenüber steht.

Dem potentiellen Kontrollverlust des Wildseins setzt Herzog in *Grizzly Man* kommentatorische Kontrollversuche entgegen, bei denen er sich auf seine Deutungshoheit in Hinblick auf Treadwells Videomaterial und damit auf die Auslegung dessen, was Natur „tatsächlich ist“, beruft. Auch zentrale Schlagwörter seines Kommentars aus *Burden of Dreams* – wie „Unzucht“ (*fornication*) und „Überlebenskampf“ (*fighting for survival*) – tauchen an dieser Stelle wieder auf. Hier meine ich Herzogs Kommentar zu einem Videosegment, in dem Treadwell den abgebissenen Kopf eines jungen Fuchses findet. Ob an dieser Stelle genuine Trauer und damit Empathie für Tiere zum Ausdruck kommt ist zu beurteilen nicht mein Anliegen. Die Tendenz Jennifer Ladinos, Treadwells Äußerungen vor der Kamera mit tatsächlichen Meinungen der historischen Person Treadwell gleichzusetzen, erscheint mir in jedem Fall als eine Vereinfachung, der ich nicht folgen möchte.<sup>198</sup> Geeigneter scheint es mir, an dieser wie auch an anderen Stellen im Videomaterial von einer performativen Empathie für Tiere zu sprechen. Von dieser Empathie („It’s a painful world“) grenzt sich Herzog vehement ab: „Here, I differ with Treadwell. I believe the common nominator of the universe is not harmony, but chaos, hostility, murder“ – eine Anlehnung an die elfte These seiner Minnesota Declaration.<sup>199</sup> Auch zu diesem Kommentar hat sich Herzog in seinem Gespräch mit Karen Beckman geäußert:

In *Grizzly Man*, the kind of sentimentalizing, romanticizing of wild nature through Timothy Treadwell does not go uncontested for one moment. I raise my voice and I have an ongoing argument with him: Here, I differ with Treadwell, my voice says. And

---

<sup>198</sup> So heißt es bei Ladino: „Treadwell seems to be quite literally *in love with* nature – at least, if his perpetual declarations of ‚I love you‘ can be taken literally“ (71). An anderer Stelle heißt es: „When Treadwell chants, ‚I am in love with my animal friends,‘ while mourning the death of a young fox, it is hard to doubt his sincerity“ (77).

<sup>199</sup> Diese lautet: „We ought to be grateful that the Universe out there knows no smile.“

I am saying things that are the utter diametrically distant positions against Romanticism. I am not really into it.

Nicht nur verweist Herzog hier auf die zentrale Funktion seiner (eigenen) Stimme als Sprecherstimme in *Grizzly Man*. Auch die Äußerung, Treadwells sentimentale Perspektive auf Natur bliebe zu keiner Zeit „unangefochten“ („uncontested“), scheint mir aussagekräftig, verweist sie doch darauf, dass Herzog seine Auseinandersetzung mit Treadwell als rhetorischen Wettstreit inszeniert. Wie das Beispielsegment zeigt, kündigt Herzog mit seiner betont unsentimentalen Perspektive auf Natur und Tiere seine Bereitschaft zur Empathie und damit seine Bereitschaft auf, sich in das nichtmenschliche Lebendige einzufühlen – auch dies ein Beispiel seiner performativen Biophobie.

Gerade das Trauern um Tiere stellt eine Möglichkeit dar, ein Verwandtschaftsverhältnis und eine Verbindung zum nichtmenschlichen Anderen herzustellen (siehe Stanescu 569), sind doch Verletzlichkeit und Endlichkeit Eigenschaften, die wir mit Tieren gemeinsam haben und die es uns ermöglichen, uns emotional auf Tiere zu beziehen. Zu viel Einfühlung oder „In-die-Haut-des-anderen-Schlüpfen“ birgt jedoch Gefahren für die Psyche und kann mit Selbstverlust verbunden sein (siehe Breithaupt 8). Diesem Selbstverlust vorzubeugen macht es notwendig, die übermäßige Einfühlung, das „empathische Rauschen“ (Breithaupt 12) psychisch zu blockieren. Somit kann Herzogs Rhetorik der Abgrenzung von Treadwell („Here, I differ with Treadwell“) an dieser zentralen Stelle auch als Abdrängung eines empathischen Rauschens in Bezug auf Natur und Tiere verstanden werden – und damit als Akt der Selbstkontrolle und Kontrollmaßnahme in Bezug nicht nur auf Treadwells Videomaterial, sondern auch auf einen Diskurs, in dem Trauer um und Empathie für Tiere ein Stellenwert beigemessen wird.

Doch wieder einmal ist Herzogs Rhetorik widersprüchlich. Denn entgegen seiner Abdrängung einer emphatischen Haltung („Here, I differ with Treadwell“) bringt der Regisseur durch eine Reihe von Interventionen eine emphatische Perspektive auf Tiere wieder mit in den Film hinein. Dies geschieht in erster Linie durch die Befragung verschiedenster Betroffener, mithilfe derer Unterstützer und Kritiker Treadwells ebenso wie unterschiedliche Sichtweisen auf das Mensch-Tier-Verhältnis einander gegenübergestellt werden. Ladino spricht in Hinblick auf diese Interviewsegmente, in denen Bärenexperten, Ökologen, Freunde und Familie Treadwells zu Wort kommen, von einer „cacophany of voices“ (76) – einem Missklang, den alle diese unterschiedlichen Stimmen und konträren Meinungen auslösen. Dieser Missklang besteht insbesondere in Hinblick auf das vorhandene bzw. fehlende Verständnis der Interviewten für das Treadwellsche Lebens- und Videoprojekt, und damit auch in Hinblick auf die Frage der Empathie für Tiere. Festzustellen ist dabei, dass sich die weiblichen Gesprächspartner Herzogs einheitlich durch ein größeres Verständnis für Treadwells Projekt und gleichzeitig durch eine größere Empathie für Tiere auszeichnen. Hier denke ich zum einen an Jewel Palovak, die Mit-Begründerin der Organisation *Grizzly People*, der von Herzog die Rolle der „Witwe“ Treadwells zugewiesen wird. In einem Interviewsegment zeigt sich Palovak betroffen von der Tatsache, dass der Bär, durch den Treadwell zu Tode kam, in Folge des Vorfalls ebenfalls zu Schaden kam – eine Konsequenz der Ereignisse, die Treadwell selbst, so Palovak, „nie gewollt“ hätte. Auch die Ökologin Marcia Gaede, die der Tierwelt eine spirituelle Bedeutung zuweist, ist eine Frauenfigur, die großes Verständnis für Treadwells Lebensprojekt verkörpert und damit einer emphatischen Perspektive in Hinblick auf Tiere Raum gibt.<sup>200</sup> Zwar stellt die Tatsache, dass

---

<sup>200</sup> Auch Treadwells Lebensgefährtin zum Zeitpunkt des Unfalls, Amy Huguenard, wird durch das Recyclen des – wenigen – Videomaterials, auf dem sie zu sehen ist, in den Film hineingeholt. Für die

Empathie für Tiere als Faktor menschlichen Handelns anhand dieser Interviewsegmente verhandelt wird, letztlich nur einen weiteren Aspekt der Kontrolle dar, die Herzog über Treadwells Material ausübt – wirkt er doch mit dem Hereinholen der Frauenfiguren ihrer Ausklammerung in Treadwells Videomaterial entgegen. Gleichzeitig jedoch findet auf diese Weise eine Reihe emphatischer Sichtweisen auf wildlebende Tiere Eingang in den Film, von denen sich Herzog ja gerade absetzen will.

Eine herausgehobene Stellung in der „Kakophonie“ (Ladino) unterschiedlicher Stimmen nimmt ein Interviewausschnitt mit dem Bärenexperten Larry van Daele ein. Bereits durch den Totenkopf eines Bären auf seinem Schreibtisch wird eine Assoziation zwischen dem Biologen und toten Bären hergestellt. Bei van Daele handelt es sich um einen ausgesprochenen Fürsprecher einer Sicht, nach der die Sphäre von Bär und Mensch getrennt bleiben sollen: „It’s a different world bears live in than we do.“ Auf die Frage nach der Wilderei im Katmai Nationalpark angesprochen äußert van Daele, dass Wilderei äußerst selten sei – und es sich bei der Vorstellung, die Bären im Nationalpark bedürften eines Schutzes, um eine wahnhafte Vorstellung Treadwells gehandelt habe. Gleichzeitig jedoch räumt van Daele ein, dass Bären im Katmai-Nationalpark nur solange geschützt sind, als eine festgesetzte Bärenpopulation nicht überschritten wird. Zu der niedrigen Reproduktionsrate der Bären und der Vorsicht, die bei der wirtschaftlichen „Nutzbarmachung“ (*utilization*) der Bären geboten ist, äußert sich der Biologe: „Jagen ist ein sehr wichtiger Aspekt der Wirtschaft. 4,5 Milliarden Dollar pro Jahr werden für die Jagd auf Bären ausgegeben. Von den ca. 3000 Bären auf der Kodiak-Halbinsel werden ca. 160 pro Jahr entnommen

---

Verhandlung der Frage der Empathie für Tiere spielen diese Segmente jedoch keine Rolle.

(„harvested“)“ (meine Übersetzung).<sup>201</sup> Wirkt die sachliche Terminologie (*harvested*) an dieser Stelle befremdlich, so wird dieses Befremden durch eine von Herzog eingefügte Fotografie noch verstärkt. Es handelt sich hierbei um das Foto zweier Männer mit Jagdgewehren, die in Siegerhaltung rechts und links neben einem aufgespannten Bärenfell posieren (Abb. 5). Es verweist darauf, dass der Jagdsport und das damit verbundene Töten von Bären eine weitgehend von Männern ausgeübte Freizeitbeschäftigung ist. Das Befremden, welches die Fotografie auslöst, hat mit der physiognomischen Ähnlichkeit von



Abbildung 5: Ein von Herzog eingefügtes Foto kann als Kommentar zu demjenigen Interviewsegment aufgefasst werden, in dem sich ein lokaler Bärenexperte zum legalen Abschießen (*harvesting*) der Bären im Nationalpark äußert.

Mensch und Bär zu tun, die ich bereits erläutert habe: Im Foto halten die Männer das Bärenfell an der Stelle fest, an der sich die Ohren befinden, was uns unangenehm daran erinnert, wie es sich anfühlen muss, an den Ohren festgehalten zu werden. Van Daeles scheinbar emotionslose, sachliche Rechtfertigung des das kommerzielle Töten von Bären im Nationalpark erweist sich als gesellschaftlich sanktionierten, von öffentlicher Hand

<sup>201</sup> Das Kodiak National Wildlife Refuge befindet sich auf der Insel Kodiak, die der Katmai-Halbinsel vorgelagert ist. Wie auch im Katmai National Preserve ist Jagen dort erlaubt.

verwalteten Abschießens von Bären im Park und des wirtschaftlichen Nutzens dieser Praxis bleibt gerade auch aufgrund des an dieser Stelle von Herzog eingefügten Fotos befremdlich stehen.

Die Abdrängung des emphatischen Rauschens in Bezug auf wildlebende Tiere erfährt in demjenigen Abschnitt in *Grizzly Man* eine entscheidende Stärkung, in dem die grausigen Umstände des Todes Treadwells und seiner Begleiterin während ihres letzten Aufenthalts im Katmai-Nationalpark geschildert werden. Insbesondere dem Hin- und Herwechseln zwischen Treadwells Video- und Herzogs Filmmaterial kommt hier eine entscheidende Bedeutung zu. Die Figur des amtlichen Leichenbeschauers vor Ort, Dr. Francis Fallico, spielt an dieser Stelle eine zentrale Rolle. Über den Angriff des Bären auf Treadwell und Huguenard – soweit er mithilfe der Tonspur, die bei diesem Angriff mitlief, nachzuvollziehen ist – spricht Dr. Fallico mit großer Anteilnahme und Eindringlichkeit. Nach dem ersten Teil des Interviews schiebt Herzog Videosegmente ein, die, so kommentiert er, nur wenige Tage vor dem tödlichen Bärenangriff gefilmt wurden. Möglicherweise zeigen diese Segmente denjenigen Bären, dem Treadwell zum Opfer gefallen sein könnte, spekuliert Herzog. Dieser Bär ist beim Nationalpark, so Herzog, als „Bear 141“ registriert – eine Art der Benennung, in der eine utilitaristische Perspektive zum Ausdruck zu kommen scheint, die aber unter Verhaltensbiologen sehr geläufig ist. Übernimmt Herzog im Folgenden die Bezeichnung „Bear 141“, so scheint der Kontrast zu Treadwells Namensgebungen in Bezug auf die Bären, von denen er umgeben ist, beabsichtigt zu sein. Das Einbeziehen einer extremen Nahaufnahme des „Gesichts“ dieses Bären stellt den sorgfältig ausgearbeiteten, rhetorischen Höhepunkt der Grenzziehung zwischen Mensch und Tier in Herzogs Tierdiskurs dar. In dieser extremen Nahaufnahme sind „Gesicht“ und Augen des Bären so stark vergrößert, dass

sich ein Aug-in-Aug-Effekt oder auch ein Blick in die Augen eines Bären, der im Gegensatz zu einer Begegnung in freier Wildbahn nur aufgrund der filmischen Vermittlung gefahrlos ablaufen kann, für die Filmzuschauer\_innen ergibt. Ein solcher Moment des Aug-in-Aug-sich-Gegenüberstehens hat vielfach Anlass zu einer philosophischen Betrachtung des Mensch-Tier-Verhältnisses gegeben: Wenn wir Tiere anschauen, so John Berger, werden wir uns sowohl unserer Gemeinsamkeiten wie auch Unterschiede bewusst. Tiere jedoch, so Berger, „don't reserve a special look for man“ (5). Stellt der Mensch seine Identität durch die Abgrenzung vom Tier erst her, so bezieht sich das Tier nicht in dieser Weise auf den Menschen: Das Verhältnis von Mensch und Tier bleibt ungleich. Die Möglichkeiten des Mediums Film bleiben somit begrenzt: Gleichgültig, wie nah die Kamera das Tier heranholt – eine Grenze zwischen Mensch und Tier, ein „abyss of non-comprehension“ (Berger 3), eine Kluft des Nicht-Verstehens bleibt bestehen. Auf diese Kluft fokussiert auch Herzog: „I discovered no kinship, no understanding, no mercy – I see only the overwhelming indifference of nature“ – mehr als „Indifferenz“ ist aus dem Blick des Bären nicht abzulesen; aus dessen ausdruckslosem Starren spricht laut Herzogs reduzierender Sichtweise nur „a half-bored interest in food“. Geht Herzog hier von menschlichen Gemütszuständen wie Langeweile als Beschreibungsparameter aus, so handelt es sich um eine Regression, welche anzeigt, dass auf eine Suche nach „kinship“ – nach Verwandtschaft – verzichtet wird, ohne dass die eigenen – anthropozentrischen – Beschreibungsparameter hinterfragt werden. Vielmehr bringt ein Schnitt an dieser Stelle den Filmzuschauer zurück zu Dr. Fallico, der mit seiner grausigen Geschichte des für Treadwell und Huguenard tödlich verlaufenden Bärenangriffs fortfährt – ein rhetorischer Kniff Herzogs, welcher es ihm erlaubt, den Moment größtmöglicher filmischer Nähe zum Bären und das Grauen des Todes der beiden

Bärenforscher in eine assoziative Nähe zu rücken. Eine Repräsentation des Bären als das schreckliche, todbringende „Andere“ wird somit konsolidiert und die Perspektive auf Natur als widerwärtig und gemein („vile and base“) ein weiteres Mal rhetorisch gestärkt.

Doch auch die Zivilisation stellt in *Grizzly Man* keine Alternative zu der von „Widerwärtigkeit“ und „Niedertracht“ geprägten Sphäre der Natur dar. Dies zeigt sich an einer Ergänzung Herzogs auf Zelluloid, in welcher die Eltern Timothy Treadwells an ihrem Wohnort, einem amerikanischen Vorort, zu sehen sind (Abb. 6). Dieses Segment schließt sich an Herzogs rhetorisch gestellte Frage „What drove Timothy into the Wild?“ an, durch welche Herzog nicht nur den Anschluss an das Genre der Wildniserzählung sucht, sondern auch – den Titel von Jon Krakauers Bestseller *Into the Wild* direkt zitierend – eine Parallele zu einer weiteren Erzählung herstellt, in der das Überleben in der Wildnis an naiven Vorannahmen scheitert. Aufgrund der Tatsache, dass Treadwells Vater eine amerikanische Flagge in der Hand hält, wirkt diese Aufnahme der Eltern sehr gestellt. Auffällig ist, dass die Kamera nicht unmittelbar auf das Paar gerichtet ist, sondern sich von ihnen abgerückt in Bodennähe befindet. Dadurch werden Details der Gestaltung des Vorgartens zum Vordergrund und erfahren eine wesentlich stärkere Betonung als die abgebildeten Personen selbst. Die Gestaltung des Vorgartens zeichnet sich neben einiger Gartenpflanzen durch eine künstliche Tierwelt aus: In der Bildmitte befindet sich eine dekorative Ente, links daneben die Figuren zweier Hasen, die in einem kleinen Wagen sitzen, der mit „Garden Tours“ beschriftet ist; davor ist die Figur eines Kaninchens zu sehen. Auch dieses Vorgartenidyll stellt ein Schutzgebiet der besonderen Art dar, in dem sich Vorstadtbewohner eine Art sorgenfreier Ersatznatur geschaffen haben. Stillstand und Bewegungslosigkeit der wildtierentleerten Kunstwelt der Vorstadt stehen in starkem Kontrast zu Treadwells

bewegtem Videomaterial: Im Gegensatz zu Treadwells „sanctuary“ im Katmai-Nationalpark zeichnet sich dieser Schutzraum durch die Absenz lebendiger und einen Überschuss künstlicher Tiere aus. Somit bleiben weder Zivilisation noch Wildnis positiv stehen.



Abbildung 6: Die wildtierentleerte Kunstwelt der Vorstädte

Nicht nur die Kunstwelt der amerikanischen Vorstädte, sondern auch die Kunstwelt der Filmstudios dienen Herzog als Negativbeispiele, von denen er sich mit seiner eigenen Filmarbeit abstößt – was ihm wiederum erlaubt, sich auf Treadwell zu beziehen und ihm Anerkennung als Filmemacher zu gewähren. Dies gilt insbesondere für eine Reihe von Zufallsmomenten, die auf Treadwells Videos festgehalten sind, wie etwa eine Aufnahme, in der nichts weiter zu sehen und zu hören ist als Gräser, die im Wind wehen: „Seemingly empty moments had a strange secret beauty“ kommentiert Herzog diese Aufnahme. Vielmehr noch aber sorgen Tiere für Überraschungsmomente, wie etwa das Tapsen eines Fuchses auf dem Zeltdach, welches durch das Zeltdach hindurch von unten betrachtet werden kann, oder aber der Moment, in dem überraschenderweise ein Fuchs durch das Bild läuft und vor der

Kamera, die sich auf einem Stativ befindet, stehenbleibt: Hier gelingt eine zufällig entstandene, einzigartige Komposition, die Mensch, Bär und Fuchs in einem Bild vereint (Abb. 7). Erst Kontingenz also sorgt, so Herzog, für die Magie des Kinos („the magic of cinema“) – eine Kontingenz, die in den Kunstwelten der Filmstudios, so Herzog weiter, nie hergestellt werden kann. Geht es Herzog also bei der filmischen „Arbeit mit Tieren“ nicht um Planbarkeit, sondern das genaue Gegenteil – um Zufallsmomente, die sich nur dann einstellen, wenn die Kontrollsituation im Filmstudio zugunsten der filmischen Arbeit in der Wildnis aufgegeben wird?



Abbildung 7: Überraschungsmomente bei der Filmarbeit mit Tieren sorgen für „die Magie des Kinos“ (Herzog).

Dass Herzogs Distanzierung von Treadwells fragwürdiger Tierliebe nur eingeschränkt gelingt zeigt seine Auswahl derjenigen Videosegmente, in denen Treadwell von seiner Freundschaft mit „Timmy the Fox“ erzählt – einem wildlebenden Fuchs, den Treadwell als sein nichtmenschliches Alter-ego konstruiert. Gerade die Spezies Fuchs stellt ein besonders passendes nichtmenschliches Gegenüber für Treadwell dar: Als Grenzgänger zwischen Stadt und Land, Zivilisation und Natur ist der Fuchs „an exception and offense to our typology“, so Paul Shepard (*The Others* 61). Da wir nicht wirklich wissen, wer der Fuchs

ist, verursacht er, so Shepard, „semantischen Stress“: Er wird gejagt, doch nicht gegessen; seine hundeähnlichen Charakteristiken sind mit katzenhaften verschmolzen. Darüber hinaus handelt es sich beim Fuchs der Volkserzählungen und der Literatur sowohl des Orients als auch Europas um einen „schemer and deceiver“ (61) und somit eine Figur, die Ränke schmiedet und andere täuscht. Für Treadwell, dessen Leben – so Herzog auf seiner Webseite – ein Gewirr von „idealistischen Halbwahrheiten und kompletten Lügen“ war, stellt der Fuchs ein passendes Gegenstück dar: Wie er selbst, so Treadwell, hat „Timmy the Fox“ seine Familie verlassen um eine Freundschaft über die Grenzen der Spezieszugehörigkeit hinweg einzugehen. Aufgrund dieser Vorgeschichte und der Namensgebung wird „Timmy the Fox“ individualisiert und als Beispiel dafür eingesetzt, dass wilde ebenso wie domestizierte Tiere Begleiter des Menschen sein können. In einer zentralen Sequenz wendet sich Treadwell gegen Pelztierzucht und das Töten von Füchsen im Rahmen der kulturellen Praxis der Jagd und zur Pelzgewinnung. Während er Timmy, der auf seinem Zelt sitzt, wie einen Hund kraut, plädiert Treadwell: „Please stop killing and hurting these foxes and torturing them.“ Hier erleichtert es der strategische Anthropomorphismus Treadwells, durch den „Timmy-the-Fox“ zum Individuum wird, den Filmzuschauer\_innen, mit den zur Diskussion gestellten Artenschutzbelangen zu sympathisieren. Herzogs Kommentar lautet: „Timothy used his camera as a tool to get his message across.“ Doch ist Herzogs „Botschaft“ – intendiert oder nicht – immer so klar gegen die Treadwells abzugrenzen? Meiner Meinung nach spricht Treadwells Stimme hier lauter als Herzogs Sprecherkommentar – entgegen aller rhetorischen Versuche Herzogs, Treadwells Material für die Beweisführung einer feindseligen Natur

einzusetzen.<sup>202</sup> Somit arbeitet Herzog mit seiner Materialauswahl an dieser Stelle seiner eigenen Beweisführung entgegen.

Auch durch das Einschließen eines Segments, welches einen „Wettlauf“ Treadwells mit „Timmy the Fox“ zeigt, arbeitet Herzog seiner Beweisführung der Widerwärtigkeit der Natur entgegen. Die von Herzog eingefügte Filmmusik spielt dabei eine zentrale Rolle. Bei diesem „Wettlauf“ ergibt sich für den Filmzuschauer der Eindruck, sich mitten in Treadwells „Sanctuary“ zu befinden und dem Fuchs Timmy, der bei diesem Wettlauf immer „die Nase vorne“ hat, hinterherzulaufen. Er ist mit handgehaltener Kamera gefilmt, wodurch die Filmbilder – wie bei einigen der extremen Nahaufnahmen – sehr verwackelt und weitgehend unscharf sind. Visuell vermittelt diese Sequenz Instabilität und verweist wie die Vielzahl verwackelter extremer Nahaufnahmen auf eine Destabilisierung der Spezieszugehörigkeit. Beim an dieser Stelle eingespielten Soundtrack handelt es sich um eine Komposition des britischen Sängers und Gitarristen Richard Thompson, dessen eigens für *Grizzly Man* komponierte Musik an zentralen Stellen des Films zu hören ist. Filmmusik kann das visuell Gezeigte mit emotionalen Qualitäten versehen und im filmischen Geschehen angelegte Stimmungen verstärken, wodurch die Zuschauer\_innen emotional einbezogen werden. Im Wettlaufsegment verstärkt Thompsons Musik Treadwells – wenn auch performative – Ausgelassenheit und kindliche Freude, versieht die im wortwörtlichen Sinne bewegten Bilder mit Lebendigkeit und hebt den kreativen Moment der visuell vermittelten Bewegung heraus. Somit wird der ursprüngliche Charakter der Begegnungen Treadwells mit wildlebenden Tieren („primordial encounters“) nicht mehr länger – wie in Herzogs Eingangskommentar –

---

<sup>202</sup> Die Phrase „Treadwells Stimme spricht lauter“ borge ich von Jennifer Ladino. Bei Ladino heißt es: „Despite the stark line Herzog and others want to draw between „wild, primordial nature“ and human civilization [...] Treadwell’s footage, behaviour, and narration speak louder than the film’s metanarrative [...] (siehe 76).

mit seinem „inneren Aufruhr“ in Zusammenhang gestellt, sondern mit einer prälapsarischen Freude: einer Freude an einem Zustand der Sorglosigkeit und Freiheit jenseits von Autoritäten und Zwängen des zivilisierten Lebens.<sup>203</sup> Bei der Anziehungskraft, die von wildlebenden Tieren ausgeht, spielt die Sehnsucht nach dieser Form der Freiheit eine entscheidende Rolle, so Greg Mitman: „We are drawn to the spectacle of wildlife untainted by human intervention and will“ (4). Im Beispielsegment wird die freudige Sehnsucht, die in den Videobildern zum Ausdruck kommt, durch Richard Thompsons Musik noch verstärkt. Folglich arbeitet Herzog an dieser Stelle der Beweisführung einer feindseligen Natur und Tierwelt nicht mehr länger nur mit seiner eigenen Materialauswahl, sondern auch mit seiner Filmmusik entgegen.

Bringt man einen der Impulse, der die Filmarbeit Herzogs motiviert, an dieser Stelle ins Spiel und begibt sich gleichzeitig in den Grenzbereich von Biologie und Psychologie, so lassen sich die von Herzog filmisch verhandelten „Ekstasen“ Treadwells als biophile Ekstasen näher beschreiben. Der Terminus „Biophilie“ fällt erstmals in Erich Fromms psychoanalytischer und sozialpsychologischer Betrachtung *The Heart of Man* (1964) und bezeichnet dort die Biophilie als ein der Nekrophilie („love of death“) entgegengesetztes Prinzip. Biophilie oder auch Lebenslust („love of life“) ist jedoch nicht auf die Spezies Mensch begrenzt: Vielmehr ist mit Biophilie bei Fromm ein sowohl das menschliche als

---

<sup>203</sup> Tom Cheesman spricht davon, dass eine „Sehnsucht nach einer prälapsarischen Unschuld“ (285, meine Übersetzung) motivisch in einer Reihe von Filmen Herzogs immer wiederkehrt. Diese Sehnsucht nimmt Cheesman zum Anlass, Herzogs Filmwerk in Bezug auf die ökoapokalyptische Tradition in Deutschland zu kontextualisieren: „[...] Herzog’s apparent yearning for a prelapsarian innocence and his sense of universal catastrophe (impending or already on us) particularly reflect what can be called the eco-apocalyptic tradition, as it developed and became widespread in intellectual and popular culture in and after the 1960s, in many parts of the developed world and most especially in Germany“ (285).

auch das nichtmenschliche Lebendige auszeichnender Überlebenswillen gemeint.<sup>204</sup> Wilson wiederum spricht, wie bereits mehrfach erwähnt, von einem „biophilen Instinkt“ oder auch einem fundamentalen menschlichen Bedürfnis, sich mit dem Leben oder auch Lebendigen zu verbinden (siehe Wilson 85).<sup>205</sup> Nach Hubert Zapf handelt es sich dabei um ein „angeborenes menschliches Bedürfnis, sich selbst in Beziehung auf und im Austausch mit Formen nichtmenschlichen Lebens zu erfahren und zu bestimmen“ (19). Auch in Treadwells Verlangen „to leave the confinements of humanness and bond with the bears“ (Herzog) kommt ein solches Bedürfnis zum Ausdruck – und nimmt im Wettlauf-Segment, wie die Filmmusik herausstellt, eine ekstatische Form an. Erst durch Herzogs Intervention wird Treadwells performative Verzückung, so scheint mir, zur biophilen Ekstase, die impliziert, dass die Einschränkungen durch die eigene Spezieszugehörigkeit aufgegeben werden. Geht es *Grizzly Man* also – statt Biophobie – um Biophilie?

Die Rückwendung zu einer von Wildtieren belebten, als unschuldig empfundenen Vergangenheit im Schlussteil von *Grizzly Man* scheint die Antwort zu liefern. Die von Herzog eingefügte Filmmusik spielt dabei noch einmal eine herausragende Rolle: Mit ihrer Hilfe wird Natur einmal mehr zur Projektionsfläche. Im eingespielten Lied, Bob McDills *Coyotes*, erzählt ein Cowboy eine Geschichte aus einer bereits vergangenen Zeit: „a tale of the old days“ – einer Zeit der Wildnis und des Wildseins, in dem das Land noch ungezähmt

---

<sup>204</sup> „Like necrophilia, biophilia is not constituted by a single trait, but represents a total orientation, an entire way of being. It is manifested in a person’s bodily processes, in his emotions, in his thoughts, in his gestures; the biophilous orientation expresses itself in the whole man. The most elementary form of this orientation is expressed in the tendency of all living organisms to live. [...] We observe this tendency to live in all living substance around us, [...]. The tendency to preserve life and to fight against death is the most elementary form of the biophilous orientation, and is common to all living substance“ (Fromm 41).

<sup>205</sup> Siehe dazu das zweite Kapitel der vorliegenden Arbeit.

war („when the country was wild all around“). Da diese Zeit bereits zu Ende gegangen ist, bleibt dem Cowboy nur die Rolle des ruppigen Fortschrittsverweigerers:

Well he cursed all the roads and the oil men,  
 And he cursed the automobile,  
 Said this is no place for an hombre like I am,  
 In this new world of asphalt and steel.

Besungen wird hier das beginnende Öl- und Automobilzeitalter, in dem die Wildnis dem Asphalt Platz gemacht hat und das Verschwinden wilder Tiere aus der menschlichen Erfahrungswelt („the lion is gone, and the red wolf is gone“) eingeleitet ist. Im Liedtext zum Ausdruck kommt eine von einer unbestimmten Sehnsucht erfüllte Gestimmtheit, die auf eine nostalgisch verklärte Zeit gerichtet ist, welche der Umbruchzeit des Automobil- und Ölzeitalters vorausgeht. Das Unbehagen an der Gegenwart steht mit einem Verlustschmerz in Zusammenhang, der im Lied thematisiert wird: So handelt es sich sowohl bei dem Rotwolf als auch dem Berglöwen um gefährdete Tierarten – wobei der Rotwolf bereits als ausgestorben galt und nur aufgrund von Auswilderungsmaßnahmen überlebt hat. Gehören Rotwolf und Berglöwe zu denjenigen Tieren, die in der modernen Welt keinen Platz mehr haben, so gilt dies auch für Treadwell selbst, scheint doch die sehnsuchtsvoll gestimmte Hinwendung zur Tierwelt, die er verkörpert, in der heutigen, wildtierentleerten Welt des Anthropozäns eine Haltung zu sein, die zunehmend anachronistisch wirkt. McDills Song *Coyotes* ist erstmals zu hören, als der Pilot Willy Fuller McDills diesen Song in seinem Cockpit hört und mitsingt. Dabei tauscht Fuller „red wolf“ im Liedoriginal durch „Treadwell“ aus. Somit lautet das Ende der Strophe nun: „And the lion is gone, / And Treadwell is gone.“ Mit dem „Verschwinden“ Treadwells wird deutlich, dass das „he“ in

diesen Strophen – der Visionär, der in der Ferne sieht, was anderen verborgen bleibt – nur auf Herzog selbst zurückbezogen werden kann:

Then he'd look off some place in the distance,  
 At something only he could see,  
 He'd say all that's left now of the old days,  
 Those damned old coyotes and me.

Wie die Coyoten, welche laut Selbstaussage Herzogs auf dem Dach seiner Villa in den Hollywood Hills zuhauf zu finden sind,<sup>206</sup> ist Herzog selbst – als Erzähler in *Grizzly Man* – zum Grenzgänger zwischen Natur und Zivilisation geworden. Als nicht mehr zeitgemäßes Residuum einer Zeit, die bereits zu Ende gegangen ist, bleibt auch ihm als Erzähler nur die Rückwendung an eine vergangene, in der Vorstellung verklärte Zeit. Die performative Projektion der eigenen Männlichkeit („an hombre like I am“) wird dabei aufrecht erhalten.

Auch die Inanspruchnahme von Natur und Tieren für die Verhandlung von Männlichkeit zeigt sich noch einmal im Schlussteil von *Grizzly Man*. Die Figur des Cowboys – bis heute über normative Geschlechtergrenzen hinweg die Kultfigur schlechthin – spielt dabei eine zentrale Rolle. Der Symbolwert des Cowboys ist eng mit dem amerikanischen Mythos der *frontier* und somit auch dem Symbolwert Alaskas verbunden: Erst die abgelegenen Weiten des Wilden Westens brachten das ruppige Individuum Cowboy hervor, dessen Energie von der modernen Welt noch nicht aufgezehrt und somit für das Ausleben seiner Männlichkeit freigesetzt war (siehe Cronon 78). Gleichzeitig handelt es sich beim Cowboy um eine mythische Figur, mit welcher Träume von Unabhängig- und Abgeschlossenheit jenseits der Einengungen durch die Zivilisation eng verknüpft sind. Auch

---

<sup>206</sup> Siehe Häntzschel, „Die Hornisse“ (2010), 3.

im Diskurs der Geschlechterrollen spielen solche Träume eine Rolle. Dass Herzog diesen Männlichkeitskonstruktionen nachspürt, zeigt sich an einem der Interviews mit den tatsächlichen oder auch nur vermuteten ehemaligen Lebensgefährtinnen Treadwells. In diesem Interviewausschnitt gibt seine ehemalige enge Freundin Katherine Parker die Auskunft, Treadwell bleibe für sie immer „ihr“ – schwarzgekleideter – Cowboy. Herzog hebt diese Projektion hervor, indem er das Videosegment, mit dem er *Grizzly Man* enden lässt, mit einem Lied über einen Cowboy „überschreibt“. Doch im Gegensatz zum Cowboy, dessen Mythos es maßgeblich ausmacht, beim Umgang mit wildlebenden Tieren Souveränität auszustrahlen, zeigen mit Stativ gefilmte Videoaufnahmen Treadwell dabei, wie er sich, an einem Fluss entlang laufend, scheinbar nervös, immer wieder nach den Bären umdreht, die ihm in geringem Abstand folgen. Noch einmal wird hier deutlich, dass sich Herzog zu Treadwells Männlichkeitskonstruktionen – an dieser Stelle ironisch – in Bezug setzt und darüber hinaus über dessen Videomaterial Kontrolle ausübt, indem er es mit Filmmusik überschreibt. Dabei stellt er der defizitären Dominanz Treadwells in Bezug auf den Umgang mit Bären seine eigene Dominanz über das Videomaterial und damit über die mediale Repräsentation von Tieren gegenüber.

Zusammenfassend lässt sich Folgendes sagen. *Grizzly Man* stellt ein vielschichtiges Beispiel filmischer Inanspruchnahmen oder auch Vereinnahmungen von Tieren für filmische Zwecke dar. Wie meine Detailanalyse zeigt, läuft eine Vielzahl von Natur- und Tierdiskursen neben- und gegeneinander: der Diskurs der Negativisierung der Natur bei gleichzeitiger Aufrechterhaltung der Möglichkeit einer Ekstase durch Natur, der Diskurs einer dem Menschen feindlich gegenüberstehenden Natur und prälapsarischer Freude am

Zusammensein mit Tieren, und der Diskurs Empathie für das nichtmenschliche Lebendige und deren Abdrängung. Doch trotz zahlreicher Interventionen und Kontrollmaßnahmen wird Herzog nicht zum „master“ der Bären: Entgegen seiner Beweisführung einer räuberischen Natur in seinem Sprecherkommentar bleibt ein Verlustschmerz angesichts des zunehmenden Verschwindens wildlebender Tiere aus unserem Lebensbereich stehen – und damit auch die Frage nach den psychischen Konsequenzen für die Spezies Mensch als Bewohner der an Wildtieren immer ärmer werdenden Kulturlandschaften des Anthropozäns. „We keep bears not because they are an essential part of nature but because of what they do for the human mind, body, and soul“ schreibt Herrero (259). Aus dem gleichen Grund wird auch *Grizzly Man* noch lange Zuschauer\_innen finden.

## FÜNFTES KAPITEL:

### Alarmbereitschaft

Von Katastrophenberichten und Weltuntergangsszenarien geht eine Faszination aus.<sup>207</sup> „Geht die Welt heute schon wieder unter?“ fragte 2011 die Titelüberschrift des ZEIT-Magazins, auf dem ein schneebedeckter Gebäuderest zu sehen war, der im Meer versank (Abb. 1).<sup>208</sup> „Mich faszinieren Katastrophen“ gesteht auch die österreichische Autorin Kathrin Röggla (*geisterstädte* 7). Auch Katastrophentheorie ist nach Meinung Lawrence Buells heute „sexy“ geworden und „getting off on catastrophe“ ein zeitgenössischer gesellschaftlicher und kultureller Trend (*From Apocalypse to Way of Life* 192).<sup>209</sup> So allgegenwärtig ist die apokalyptische Rede geworden, meint Gerhard Kaiser, dass bereits „die Aussage, der Begriff Apokalypse werde inflationär gebraucht“, „selbst schon zum Topos geworden“ sei (7). Gleichzeitig jedoch macht sich angesichts ständig wiederkehrender Katastrophenberichte eine Katastrophenmüdigkeit breit. „Vielleicht ist das ja das eigentlich Apokalyptische und zugleich die größte Gefahr: dass wir unterhaltungs-immun geworden sind gegenüber der potentiellen Apokalypse“ (43), meint der Kulturwissenschaftler Thomas Macho. Zwar ist die Allgegenwart von Katastrophennarrativen heute keineswegs neu: Naturkatastrophen und auf menschlichen Fehlern oder menschlichem Versagen beruhende Katastrophen sind Teil der

---

<sup>207</sup> Mit Jörg Bergmann sollen Katastrophen im Folgenden verstanden werden als „Vorgänge, die das Leben oder die Lebensbedingungen einer größeren Anzahl von Menschen bedrohen und zu einer erhebliche Schädigung von Gesundheit und materiellen Gütern führen können“ (Bergmann 3). „Im Gegensatz zu Problemen, die durch häusliche, nachbarschaftliche oder dörfliche Unterstützung gelöst werden können, sind die von Katastrophen verursachten Störungen der Lebenswelt so massiv, dass sie mit lokal verfügbaren Ressourcen nicht mehr zu bewältigen sind und organisierter externer Hilfe bedürfen – das macht sie zu Katastrophen“ (Bergmann 1).

<sup>208</sup> Unter der Überschrift „Rette sich, wer kann!“ recherchiert der nachfolgende Artikel, wie sich eine Reihe von Menschen aus verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen auf den nächsten, vielleicht endgültigen Finanzcrash vorbereiten. Siehe dazu Faller, „Rette sich, wer kann!“ (2011).

<sup>209</sup> Nach Meinung Buells stellt die Popularität des Films *Blade Runner* ein Beispiel für diesen Trend dar.

Menschheitsgeschichte.<sup>210</sup> Neu allerdings ist, dass die Unterscheidung zwischen diesen beiden Katastrophenotypen seit der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts immer schwieriger wird, wenn es um Umweltkatastrophen geht. Gleichzeitig ist es gerade die Konvergenz ökologischer und anthropogener Katastrophendiskurse (siehe dazu Walter 9), von der heute – auch medial – die größte Wirkungsmacht ausgeht.

## ZEIT MAGAZIN



Wie lesbische Eltern ihre Kinder großziehen, Seite 32

Geht die Welt schon wieder unter?

Nr. 9 24.2.2011

Abbildung 1: Titelbild des *Zeit*-Magazins vom 24.2.2011. Mit freundlicher Genehmigung der *ZEIT*.

<sup>210</sup> Siehe dazu den Sammelband *Katastrophen machen Geschichte. Umweltgeschichtliche Prozesse im Spannungsfeld von Ressourcennutzung und Extremereignis* (2010).

In Hinblick auf die Konvergenz ökologischer und anthropogener Katastrophendiskurse spielen die achtziger Jahre des letzten Jahrhunderts eine zentrale Rolle. Beginnend mit den späten siebziger Jahren werden Umweltproblematiken zunehmend als anthropogene, d.h. durch den Menschen verursachte Misereen und damit als Resultat des unverantwortlichen Handelns der Industrieländer wahrgenommen – ein Mentalitätswechsel, bei dem der bereits in der Einleitung erwähnte Bericht „The Limits to Growth“ des Club of Rome (in deutscher Übersetzung 1972 als „Die Grenzen des Wachstums“ erschienen) eine entscheidende Rolle spielte. In den achtziger Jahren nahmen anthropogene Umweltkatastrophen deutlich zu: Themen wie saurer Regen, Waldsterben und Ozonloch, aber auch die Sandoz-Chemiekatastrophe, der Chemieunfall in der Union Carbide Fabrik in Bhopal (beide 1984) und die Exxon-Ölkatastrophe 1989 in Alaska nährten den außergewöhnlichen Pessimismus dieser Zeitspanne, in welcher Ulrich Beck den Begriff *Risikogesellschaft* prägte. Der allgemeine „Katastrophismus“ unter westdeutschen Jugendlichen sowie Intellektuellen und die literarische wie allgemeinkulturelle Endzeitstimmung wurden in diesem Zeitraum immer ausgeprägter;<sup>211</sup> die Umweltapokalypik avancierte zum literarischen Genre.<sup>212</sup> Eine besonders wichtige Rolle spielte die Angst vor der drohenden Atomkatastrophe – und zwar sowohl durch einen drohenden Atomkrieg als auch durch die sogenannte „friedliche Nutzung“ der Atomkraft, deren Risiken durch den Reaktorunfall in Tschernobyl 1986 auf einschneidende Weise deutlich wurde. Als Unfall, der sowohl durch menschliches Versagen entstanden war als auch katastrophale ökologische

---

<sup>211</sup> Siehe dazu Hermann Glasers *Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland 1968-89*, Bd. 3, 216 ff., und Goodbody, *Catastrophism* 159.

<sup>212</sup> Siehe dazu Goodbodys Beitrag „Catastrophism in Post-war German Literature“ (1997). Zum Begriff der „Umweltapokalypik“ siehe Buell, *Toxic Discourse* 341-342.

Folgen hatte, die bis heute spürbar sind, stellt er den bedeutendsten umweltgeschichtlichen Wendepunkt der achtziger Jahre dar.<sup>213</sup>



Abbildung 2: Titelbild der Zeitschrift *Der Spiegel* vom 11.8.1986

Noch aus einem weiteren Grund kann das Jahr 1986 als Schwellenjahr in Hinblick auf die zunehmend erschwerte Auseinanderdifferenzierung von anthropogener Katastrophe und Naturkatastrophe gelten. In das Jahr 1986 fiel die erste Erwähnung der drohenden „Klima-Katastrophe“ in einem von der breiten Öffentlichkeit der deutschsprachigen Länder

<sup>213</sup> Ein paradigmatisches Zusammenfallen von anthropogener Katastrophe und Naturkatastrophe stellte die Unfallserie im Kernkraftwerk Fukushima Dachaï an der Ostküste Japans dar, welche durch eine Naturkatastrophe – ein Erdbeben und den darauf folgenden Tsunami am 11. März 2011 – ausgelöst wurde, Trotz der natürlichen Ursache die Unfallserie jedoch als anthropogene Katastrophe diskutiert werden: Beispielsweise ist die Dichte japanischer Kernkraftwerke im Erdbebengebiet außerordentlich hoch, zum anderen war das Kraftwerk gegen Erdbeben nicht ausreichend geschützt.

wahrgenommenen Medium, der Zeitschrift *Der Spiegel*, auf dessen Titelbild vom 11. August 1986 versinnbildlicht durch den im Wasser versinkenden Kölner Dom (Abb. 2). Mehr noch als beim Reaktorunglück von Tschernobyl kann in Hinblick auf den Klimawandel von einem Paradigmenwechsel gesprochen werden, der sich im Zusammenfallen ökologischer und anthropogener Katastrophenmerkmale äußert. Waren Tschernobyl und sterbende Wälder prägende Erfahrungen der achtziger Jahre, so ist die Klimakatastrophe, 2007 in Deutschland zum „Wort des Jahres“ erklärt, im Bewusstsein des neuen Jahrtausends zum prägenden Unsicherheitsfaktor avanciert. Gleichzeitig stellt der Klimawandel das zentrale Merkmal des Anthropozäns dar – demjenigen Zeitalter, in dem die *superspecies* Mensch zum geologischen und ökologischen Faktor geworden ist.

Im vorliegenden, letzten Kapitel der vorliegenden Arbeit gehe ich von der Frage aus, wie die gegenwärtige Allgegenwart von Katastrophennarrativen kulturell und vielmehr noch literarisch verhandelt wird. Zwei literarische Texte sollen Aufschluss geben: Julia Schochs Reiseerzählung *Wo Venedig einst gestanden haben wird*, erstmals erschienen 2011 in *Sinn und Form*, und die Episode „die ansprechbare“ aus Kathrin Rögglas Prosatext *die alarmbereiten*, erstmals 2010 im S. Fischer Verlag veröffentlicht. Wie die Erzählungen Wolfgang Hilbigs lassen sich diese Texte dem Genre der Umweltliteratur nur bedingt zuordnen: So handelt es sich bei *Wo Venedig einst gestanden haben wird* auf den ersten Blick um eine Reiseerzählung und bei den jeweiligen Episoden in *die alarmbereiten* um experimentelle, sehr artifizielle Prosatexte, die sich einer eindeutigen Genrezuordnung zunächst einmal entziehen. Wie bereits in den ersten vier Kapiteln gehe ich in Hinblick auf *Wo Venedig einst gestanden haben wird* interdisziplinär vor und setze den Text in Bezug zu einer Reihe soziologischer Thesen zur Apathie angesichts des heute global spürbaren

Klimawandels (*climate change apathy*). Dabei arbeite ich genreübergreifend und beziehe die bereits erwähnten Titelbildern der *ZEIT* und des *Spiegels* und darüber hinaus eine Reihe von Abbildungen aus dem Comic-Sachbuch *Die Große Transformation* (2013) in meine Analyse mit ein. Wie zu zeigen sein wird, verhandelt *Wo Venedig einst gestanden haben wird* zum einen den Zusammenhang zwischen der massiven anthropogenen Umweltveränderung des Klimawandels und dem Zeitverständnis unserer – westlichen – Gesellschaft, zum anderen die Frage nach der Katastrophenmüdigkeit angesichts von Umweltprozessen, die sich in Zukunft nur noch sehr begrenzt werden revidieren lassen. Dieser Frage geht Katrin Röggl in der Episode „die ansprechbare“ aus *die alarmbereiten* ebenfalls nach.

In unserer kulturellen Imagination nimmt Venedig eine besondere Stellung ein: Seit Jahrhunderten stellt die Stadt sowohl einen Anziehungspunkt als auch eine Inspirationsquelle für Künstler\_innen dar. Aufgrund ihrer sehr spezifischen Architektur und der einzigartigen Lagunenlage der Stadt – topografisch stellt Venedig eine Insel dar, die bis 1929 nur mit dem Boot erreicht werden konnte – kann Venedig als einer der am deutlichsten wiederzuerkennenden städtischen Räume der Welt gelten und ist als solcher unzählige Male abgebildet worden. Doch nicht nur als „Schwellenort“ (Pabst 8) zwischen Land und Meer, sondern auch als Schwelle zwischen Orient und Okzident wurde Venedig imaginiert. Zur dieser Symbolbildung trug sowohl die geographische Lage der Inselstadt als auch die Tatsache bei, dass es sich beim Venedig des späten 13. Jahrhunderts um die wohlhabendste Stadt Europas und um ein prosperierendes Zentrum des Handels zwischen dem westlichen Europa und dem Rest der Welt handelte. Auf den Aufstieg der Stadt folgte der Niedergang, ausgelöst durch eine Verlagerung der Machtzentren in Europa und weiter befördert durch die 1797 erfolgte Besetzung Venedigs durch napoleonische Truppen und die sich daran

anschließende Eingliederung in den österreichischen Herrschaftsbereich. Nicht nur ließ diese Eingliederung die einstmals „stolze Seerepublik“ Venedig zum Symbol des Aufstiegs und Falls westlicher Gesellschaften werden. Auch wurde die Wasserstadt – insbesondere für die Schriftsteller der Romantik – zur „idealen Projektionsfläche für die Gestaltung einer melancholischen Untergangsstimmung“, wie Susanne Gramatzki herausstellt (403). Damit nahm der Topos des Schwellenorts Venedigs einen weiteren Symbolwert an: Als „sterbende“ oder auch dem Untergang geweihte Stadt wurde Venedig zunehmend als Ort der „Todesverfallenheit“ oder „Todesnähe“ (402) und damit auch „Kulisse für die Problematik des Künstlers, der an seinem Schönheitsbegehren scheitert“ (403) imaginiert. Auch die Rezeption Venedigs als „Stadt der Kunst und Künstlichkeit“ (402), die auf die ungewöhnliche Dichte von Kunstschatzen und die spezifische, venezianische Architektur der Stadt zurückzuführen ist, spielt in diesen Aspekt der Toposbildung mit hinein. Das wohl berühmteste Beispiel in dieser Hinsicht stellt Thomas Manns Erzählung *Tod in Venedig* dar, in welcher alle genannten Aspekte des Topos Venedig eine Rolle spielen.

Auf den ersten Blick scheint *Wo Venedig einst gestanden haben wird* ein Reiseessay zu sein, der sich in Hinblick auf den Ort, an welchem er imaginär verankert ist, einer Reihe tradierter Topoi und Klischees bedient. Bei ihrer Ankunft findet die Ich-Erzählerin<sup>214</sup> die Dächer der Stadt mit einer dünnen Schneedecke bedeckt vor. Stellt der Winter in Venedig diejenige Jahreszeit dar, in der die Inselstadt am geringsten von Touristen frequentiert wird, so ist in *Wo Venedig einst gestanden haben wird* von der Magie dieser Jahreszeit wenig zu spüren. Vielmehr gewinnt die Ich-Erzählerin bei ihrer Ankunft den „Eindruck einer leereräumten Stadt“ (V 494). Renovierungsarbeiten zwingen sie, einen Umweg zu machen

---

<sup>214</sup> Zwar beabsichtige ich nicht, das erzählende Ich im Text deckungsgleich mit der Autorin zu lesen. Der Lesbarkeit wegen spreche ich im Nachfolgenden jedoch immer von einer „Ich-Erzählerin“.

und das Hotel, in dem sie logiert, durch den Hintereingang zu betreten; dabei gerät sie „in einen toten Gang“ (V 493). Beim Schlendern durch die Gänge und Salons erscheint ihr das Hotel „überraschend leer“ (V 494); was die unmittelbare Umgebung des Hotels betrifft – so weit sie diese von ihrem Hotelzimmer aus wahrnehmen kann – scheint das einzige Gebäude, dessen geöffnete Fenster einen Blick ins Innere erlauben, „eine Krankenstation“, „ein Altersheim“ oder ein „Hospiz“ zu sein (V 494). Doch niemand ist zu sehen: Die unmittelbaren, sich wiederholenden Beobachtungen der Leere, der Stille und der Anzeichen des Alterns resultieren in ihrer Gesamtheit in einer Atmosphäre der Unbelebtheit, beinahe schon Endzeit. In Venedig, so die Ich-Erzählerin, „ist das Ende des Zeitstrahls erreicht“ (V 495): Die Stadt hat die Qualität einer Kulisse, eines Bühnenbildes angenommen, welches nicht länger verbergen kann oder soll dass die Stadt sich selbst überlebt hat. Zwar wohnt die Ich-Erzählerin „keiner Zerstörung bei“ (V 498). Doch findet um sie herum „ein langsames Verlöschen der Lebengier, des Lebenssinns statt“ (V 498). Auch die Hotelbewohner sind von diesem, sich langsam vollziehenden Verlust der Antriebskraft betroffen, „obwohl unter den Besuchern Kinder waren“ (V 494): Als ermüdende „Vertretung der westlichen Welt“ bewegen sie sich „langsam und leise, wie gedämpft“ (V 494) durch die Innenräume.

Auffällig ist auch die seltsame Wasserscheuheit der Ich-Erzählerin, welche die Wahl ihres Reiseziels – eine Inselstadt – überraschend erscheinen lässt. In vielen Teilen der Welt lassen sich Hotelbesucher den Ausblick aufs Meer etwas mehr kosten – Zimmer mit Meeresblick gehören zu den begehrtesten der Hotelbranche. In Schochs Erzählung hingegen stellt die Ich-Erzählerin bei einem Blick aus dem gebuchten Zimmer mit „Erleichterung“ fest, „dass da statt Wasser bloß das enge Gewirr der Häuser und Dächer war“ (V 494). Beim Blick auf das die Inselstadt umgebende, allgegenwärtige Wasser stellen sich ihr

Assoziationen der biblischen Sintflut ein. Dies wird deutlich, als die Ich-Erzählerin am zweiten Tag ihres Aufenthalts eine Bootsfahrt zur Insel San Lazzaro degli Armeni unternimmt, „eine seltsame Fahrt nicht nur durch die Zeit“ (V 496). Dort besucht sie ein Kloster, welches die „wertvollsten Kulturschätze des armenischen Volkes“ (V 497) beherbergt, die „seit dreihundert Jahren ausgerechnet in Venedig lagern“ (V 497). Diese Tatsache an sich beinhaltet einen überraschenden Widerspruch: „Die Armenier, die von allen biblischen Figuren besonders Noah verehren, den Bewahrer vor den Wasserfluten“ (V 497), verwahren ihre Kunstschätze ausgerechnet an einem von Hochwasser bedrohten Ort – leidet doch Venedig unter einem jahreszeitlich bedingten, durch herbstliche und winterliche Springfluten verursachte Hochwasser, genannt *acqua alta*. Somit drängt sich die Frage auf: Stellte bereits die armenische Gesellschaft vor dreihundert Jahren eine Risikokultur dar? Oder handelt es sich bei der Wahl Venedigs als Aufenthaltsort ihrer Kunstschätze um einen „Zufall“ (V 497)? Oder – so scheint an dieser Stelle mitzuschwingen – sind wir kulturell nicht adäquat darauf vorbereitet, die Katastrophe zu antizipieren?

Im heutigen Sprachgebrauch wird „Untergang“ meist synonym zu „Weltende“ gebraucht. Wie die abgebildeten Titelbilder des *ZEIT*-Magazins und des *Spiegels* zeigen (Abb. 1 und 2), wird dieses Weltende häufig als ein buchstäblicher Untergang, ein Im-Wasser-Versinken imaginiert. Auch in Hinblick auf das ganz reale Ende der Stadt Venedig zeichnet sich ab, dass es als ein buchstäblicher Untergang, ein Im-Wasser-Versinken stattfinden wird: Seit der Entstehung der Stadt sind die Bauwerke Venedigs mit Holzpfählen im schlammigen Meeresgrund festgemacht und sinken daher allein schon aufgrund ihres Eigengewichts – ein extrem langsamer Prozess, der dem ebenso „langsamen Verlöschen der Lebensgier, des Lebenssinns“ (V 498) zu entsprechen scheint, welches die Ich-Erzählerin bei

ihrem Besuch der Stadt wahrnimmt. Zu diesem Prozess (des Sinkens) weiter beigetragen haben im Laufe der Geschichte der Stadt eine Reihe anthropogener Veränderungen: Bereits in der Frühen Neuzeit zogen eine Reihe technischer Eingriffe unbeabsichtigte Folgen nach sich. Zwischen dem 15. und 17. Jahrhundert erfolgte die – zum Schutz der Lagune vor der Verlandung durchgeführte – Umleitung der größten bei Venedig mündenden Flüsse zu einer Intensivierung der ohnehin existierenden marinen Erosionseffekte, wie der Umwelthistoriker Christian Mathieu herausstellt (siehe *Inselstadt Venedig* 12). Hinzu kam die industrielle Erschließung der Region vom Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts an bis in die sechziger Jahre, welche die Versorgung lokaler Industrieanlagen mit Grundwasser notwendig machte. Die dadurch notwendig gewordenen Bohrungen zahlreicher Grundwasserbrunnen hatte die Absenkung des Lagunenbodens zur Folge und trieb das Sinken der Stadt noch weiter voran (siehe Mathieu, *Inselstadt Venedig* 12). Zur Bedrohung der Stadt durch Absenkung bei gleichzeitigen jahreszeitlich bedingten Hochwässern kommt hinzu, dass die Fälle extremen Wetters – deren Zusammenhang mit dem Klimawandel augenblicklich diskutiert wird – die Hochwassergefahr weiter erhöhen, wie das Comic-Sachbuch *Die große Transformation* zeigt (Abb. 1: *Die große Transformation* 47). Das zukünftige Schicksal der Stadt ist daher mehr als ungewiss.

In *Wo Venedig einst gestanden haben wird* scheint das distanzierte Verhältnis der Ich-Erzählerin zum Wasser auch aus einer Skepsis gegenüber den jüngsten Schutzmaßnahmen gegen die Überschwemmung der Stadt gespeist zu sein.

In keiner anderen europäischen Stadt wird sie so gnadenlos offenbar, die Situation des West-Europäers als Zuschauer (Zurückschauer?). Nicht einmal das gigantische Technikwerk MOSE, ein Staudamm draußen vor der Lagune, der bald schon das



Abbildung 3: Die große Transformation 47. Im Kapitel „Heiße Sache Klimawandel“ wird die Sturmflut im November 2012 zu dem durch Klimawandel verursachten extremen Wetter in Bezug gesetzt. Mit freundlicher Genehmigung des Verlagshauses Jacoby & Stuart. ©2013 Verlagshaus Jacoby & Stuart.

hereinflutende Meer weghalten wird, ändert daran etwas. MOSE rettet nicht Venedigs Zukunft, sondern seine Vergangenheit. (V 495)

Gemeint ist das Lagunenschutzprojekt Modulo Sperimentale Elettromeccanico, kurz Mo.S.E. oder MOSE – ein kontrovers diskutiertes, integriertes System mobiler Deiche, welches das Gewässerniveau der Lagune bei drohender Sturmflut künstlich unter dem der Adria halten soll (siehe dazu Mathieu 12-13). Die suggestive Aussagekraft des auf den alttestamentarischen Propheten anspielenden Akronyms MOSE fällt dabei sofort ins Auge. „Ebenso wie die Israeliten durch die Teilung des Roten Meeres vor den nachsetzenden Truppen des Pharaos gerettet worden seien, erhoffen sich die Befürworter des an den Laguneneinfahrten zu installierenden Techniksystems einen besseren Schutz“ der Altstadt Venedigs „vor der in jüngster Zeit in immer kürzeren Abständen auftretenden“ Sturmflut, so Mathieu (11). Dabei „beschreibt das mosaische Wunder der Meeresteilung recht genau den Wirkmechanismus der implementierten Technik“ (11). Während die Kosten-Nutzen-Rechnung dieses Großprojekts, welches von dem ehemaligen italienischen Regierungschef Silvio Berlusconi lanciert und protegiert wurde, nach wie vor heftig diskutiert wird, bereiten sich andere küstennahe Städte in Europa scheinbar wesentlich effizienter auf ihre Zukunft als „schwimmende Städte“ (*floating cities*) vor.<sup>215</sup> In Schochs Venedig hingegen verstellt die Fixierung auf die Vergangenheit den Blick auf die Zukunft: Hier schützen die mobilen Deiche in der Lagune von Venedig letztlich nur „Häuseratrappen“ (V 495) – und damit eine rückwärtsgewandte, auf ihre Vergangenheit fixierte Stadt.

Die Skepsis der Ich-Erzählerin gegenüber den Schutzmaßnahmen lässt sich zu einer „Vorstellung“ in Bezug setzen, welche sie „seit langem verfolgt“ (V 493). In dieser

---

<sup>215</sup> Siehe dazu die Projektbeschreibung der Universität Delft (Niederlande): <http://www.tudelft.nl/actueel/dossiers/archief/drijvende-stad/>.

„Vorstellung“ stehen Tausende von Menschen „dicht gedrängt [...] auf der Insel, die diese Stadt darstellt, einer Art Scholle, die langsam, sehr langsam sinkt“ (V 493). Wie bereits in Hinblick auf die Hotelbewohner fällt die Betonung der Langsamkeit auf. Merkwürdiger noch ist die Bezeichnung der Insel Venedigs als „Scholle“ (V 493) – entbehrt doch gerade die Stadt Venedig, die vollständig auf Holzpfehlen gebaut ist, ebenjenen „beim Pflügen umgebrochenen“ oder auch „landwirtschaftlich nutzbaren Boden“, den „Scholle“ gemeinhin bezeichnet.<sup>216</sup> Denke ich „Scholle“ und das langsame Sinken der Stadt zusammen, so assoziiere ich das Wort eher mit dem Begriff, dessen Kurzform es darstellt: „Eisscholle“. Zwar steht Venedig ebenso wenig auf Eis wie auf festem Boden. Assoziativ jedoch stehen Eisschollen und die Bedrohung durch sowohl den metaphorischen als auch ganz realen Untergang aus einer Reihe von Gründen in einem engen Zusammenhang. Zum einen sind Eis und Endzeitdenken bereits seit Jahrhunderten miteinander verbunden.<sup>217</sup> Noch um 1900 handelte es sich bei der Vorstellung einer plötzlichen Vergletscherung der Erde um „die populärste Bildform der Endzeit-Erwartung“ (Trummer 7). Noch bis Mitte der siebziger Jahre sorgte eine Reihe von Forschern, die Theorien einer neuen kleinen Eiszeit vertraten, dafür, dass die Eiszeit bis in die achtziger Jahre hinein Schlüsselbild und -motiv des

---

<sup>216</sup> See <http://www.duden.de/rechtschreibung/Scholle>.

<sup>217</sup> Dies hat zum einen mit der unmittelbaren Bedrohung ihres Lebens zu tun, die für die ersten Polarforscher von den lebensfeindlichen Eislandschaften der Pole ausging. Eis- und Katastrophendiskurse rückten dadurch in eine besondere Nähe; Caspar David Friedrichs Gemälde „Das Eismeer“ (entstanden 1823-1824), welches die erste eigenständige Eislandschaft explizit polarer Regionen zeigt, wurde fälschlicherweise mit dem Titelzusatz „Die gescheiterte Hoffnung“ verbunden. Siehe dazu Tölke, „Von tiefem Schnee und der Spitze des Eisberges“ (2001). Dieser Titel bezog sich mit größter Wahrscheinlichkeit auf ein 25 Jahre früher entstandenes Bild, das sich zwar im Nachlass der Familie des Künstlers befindet, vermutlich aber nicht seiner eigenen Hand entstammt. Siehe dazu auch Koebner, „Spuren“ (2009), 25.

Katastrophismus blieb.<sup>218</sup> Gegenwärtig jedoch erfährt der metaphorische Wert von Eis eine radikale Umwertung von lebensbedrohend zu lebenserhaltend: In Anbetracht des umfassenden, globalen Klimawandels werden schmelzende Gletscher, kalbende Eisberge und Eisschollen zu eindrucksvollen Beweisstücken und gleichzeitig zu Symbolen des Klimawandels, der mit Ängsten nicht nur vor einem steigenden Meeresspiegel, sondern auch vor aus dem Gleichgewicht geratenen Meeresströmungen und dem Verlust kostbarer Süßwasserspeicher verbunden ist. Nicht mehr länger die *Präsenz* von Eis, sondern vielmehr der *Verlust* wird heute mit Endzeit assoziiert, ist doch schmelzendes und vielmehr noch bereits geschmolzenes Eis – in Form des steigenden Meeresspiegels – zur neuen Endzeit-Metapher geworden, wie die abgebildeten Titelbilder von *ZEIT* und *Spiegel* zeigen (Abb. 1 und 2). Somit dient schmelzendes Eis auch als Metapher für das Anthropozän – dem Zeitalter, in dem zahlreiche ehemals stabile, natürliche Prozesse aus dem Gleichgewicht geraten sind.

Auch der Zusammenhang von Klimawandel und Tourismus lässt in Hinblick auf die mit Touristen beladene „Scholle“ Venedigs an eine Eisscholle denken. Unter dem Titel „Touristen abgedriftet“ fand sich am 27. Juni 2013 in der *Süddeutschen Zeitung* die Notiz, „auf forttreibenden Eisschollen“ hätten einige Tage zuvor „etwa 30 Touristen und Jäger auf ihre Rettung gewartet“ – sie saßen, wie der kanadische Fernsehsender CBC berichtete, etwa 40 Kilometer nördlich von Arctic Bay auf der Insel Baffin auf zwei separaten Eisschollen fest, die sich vom Packeis gelöst hatten. Weiter heißt es: „Der Tourismus in der Arktis hat in den vergangenen Jahren zugenommen, insbesondere weil der Klimawandel das Abschmelzen

---

<sup>218</sup> Zu Eiszeit und sinkenden Schiffen als Schlüsselbilder und -motive des Katastrophismus siehe Grimm, „Eiszeit und Untergang“ (1987). Zu den Theorien einer neuen Eiszeit siehe z. B. Ross, *Strange Weather* (1991).

der Eisberge beschleunigt.“ Wird Tourismus, wie es die Meldung in der *Süddeutschen Zeitung* impliziert, durch Klimawandel erst generiert und bildet dabei eine Sonderform – den Katastrophentourismus in vom Klimawandel betroffene Krisengebiete – aus, so handelt es sich um ein Paradox. Denn es ist ebenjener Katastrophentourismus, der wie Tourismus überhaupt globale Mobilität und damit die Nutzung der fossilen Energiequelle Erdöl voraussetzt, welche wiederum zur Anreicherung von klimaverändernden Schadstoffen in der Luft und damit zu Klimawandel und dem weiteren Abschmelzen der Pole beiträgt. Fällt in *Wo Venedig einst gestanden haben wird* angesichts der Energielosigkeit der Stadt dem Touristen die Aufgabe zu, der Stadt „Leben einzuhauchen“ – seine Existenz sichert ihr „die einzige noch mögliche Energiezufuhr“ (V 494) – so stellt dies im Kontext des Klimawandels ein Absurdum dar. Denn es ist doch gerade die Flut der Touristen, die aufgrund ihrer Langzeitfolge – des steigenden Meeresspiegels – die Überflutung Venedigs weiter vorantreibt.<sup>219</sup> Auch wenn Prognosen zum tatsächlich zu erwartenden Umfang des Steigens des Meeresspiegels zum jetzigen Zeitpunkt schwer zu treffen sind:<sup>220</sup> Der globale Tourismus

---

<sup>219</sup> Etwa zwanzig Millionen Menschen besuchen die Stadt heute jährlich, das sind durchschnittlich 60.000 am Tag, Tendenz steigend, wie der im Juli 2013 im Ersten Deutschen Fernsehen (ARD) ausgestrahlte Fernsehdokumentarfilm „Das Venedig Prinzip“ zeigt. Diesen durchschnittlich 60.000 Besuchern täglich stehen inzwischen nur noch 58.000 Einwohner entgegen. Siehe <http://www.daserste.de/information/reportage-dokumentation/dokus/sendung/swr/16072013-dokumentarfilm-im-ersten-das-venedig-prinzip-100.html>. In Margaret Plants *Venice Fragile City* wird der Massentourismus Venedigs mit einer Flutmetapher belegt: Hier wird der im Laufe der neunziger Jahre stark zunehmende Tourismus als „the new flood, the Niagara Falls, the *acqua alta* that could not recede“ wahrgenommen (Plant 423). *Acqua alta* dient hier als Metapher für die Touristenfluten, von denen sich die Stadt nicht mehr erholen kann – gemeinsam stellen *acqua alta* und Tourismus nach Plant eine „doppelte Flut“ dar (siehe Plant 423).

<sup>220</sup> Vorhersagen und Rechenexperimente variieren sehr deutlich je nach Quelle. Zalasiewicz spricht in *The Earth After Us* von einem Steigen des Meeresspiegels, der im nächsten Jahrhundert etwa zwischen zwei und fünf Metern liegen wird (180). Wie die *Süddeutsche Zeitung* mit Bezugnahme auf *Nature Climate Change* (online) jüngst berichtete, würde aufgrund des bereits losgetretenen Klimawandels der Meeresspiegel bis zum Jahr 2300 um bis zu vier Meter ansteigen, selbst wenn

trägt ohne Zweifel dazu bei, dass dort *Wo Venedig einst gestanden haben wird* auf absehbare Zeit mehr Wasser als heute zu finden sein wird.

Auffällig in Hinblick auf die „Vorstellung“, welche die Ich-Erzählerin „seit langem verfolgt“ (V 493), ist die Tatsache, dass sich der imaginierte Untergang der Stadt sowohl emotionslos als auch lautlos vollzieht. Die Indifferenz der Einwohner und Besucher Venedigs angesichts ihres ausweglosen Schicksals scheint mit dem Zustand der Unbelebtheit in Zusammenhang zu stehen, von dem nicht nur die Hotelatmosphäre, sondern die ganze Stadt geprägt ist:

Jedesmal, wenn ich von einem Spaziergang zurückkam, war es, als kehrte ich aus einer alten müden Stadt in ein altes müdes Hotel zurück. Die Müdigkeit einer vollendeten Zukunft. Was mich nicht schreckte. Im Gegenteil, der Gedanke, dass sich hier noch lange – *bis zum Ende!* – alles gleich bleiben würde, hatte etwas Tröstliches. (V 496)

Hier hat Alarmbereitschaft dem tröstlichen Gedanken Platz gemacht, dass „*bis zum Ende*“ keine Veränderungen zu erwarten sind: Das „Ende“ kann ruhig kommen – so lange nur keine Veränderungen eingefordert werden.

---

Politiker, Entscheidungsträger und Bürger „alles richtig machen“, d.h. unmittelbare, radikale Maßnahmen mit dem Ziel der unmittelbaren Umkehr ergreifen würden, Siehe dazu Schrader, „Das Meer im Jahr 2300“ (2012). Mit „alles richtig machen“ ist hier eine Begrenzung der globalen Erwärmung auf 1,5 – 2 Grad Celsius gemeint. „Die berechneten Zahlen bezeichnen die Forscher als ‚plausible Schätzungen‘, weil die Mechanismen der Meereshöhe nur ungenau bekannt sind. In ihre Berechnungen haben sie Daten aus den vergangenen 1000 Daten einfließen lassen. [...] Verpasst die Politik einen effektiven Klimaschutz, ist bis 2300 mit einem Anstieg um bis zu fünf Meter zu rechnen, [...]“. Zwar gilt es nach Meinung des Leiters des Instituts für Küstenforschung am Helmholtz-Zentrum in Geesthacht, Hans von Storch, „im Prinzip schon“, dass der Meeresspiegel steigt. „Aber leider sind unsere Simulationen noch nicht imstande zu beschreiben, ob und wie schnell die Eisschilde auf Grönland und in der Antarktis abschmelzen“ (110). Denn nach jüngsten Erkenntnissen hat der Klimawandel, so Storch, „eine Pause eingelegt“ (109); die Temperaturen steigen seit fast 15 Jahren nicht weiter an. Siehe das *Spiegel*-Gespräch zwischen Hans von Storch und den *Spiegel*-Journalisten Olaf Stampf und Gerald Traufetter: „Wir stehen vor einem Rätsel“, in: *Der Spiegel* 25 (2013), 108-110.

Um der Apathie der Besucher und Bewohner Venedigs weiter nachzuspüren lohnt es sich, auf die eigenartig auffallende „Müdigkeit einer vollendeten Zukunft“ (V 496) zu fokussieren, welche die Stadt zu dominieren scheint. Durch die Verb- oder Zeitform der vollendeten Zukunft wird ein Geschehen oder Sein als ein „abgeschlossenes vorhergesagt“ (Keuler 67). Auch als Futur II bezeichnet, lädt dieser Tempus nicht nur zu Spekulationen über die Zukunft ein, sondern erlaubt es auch, von einem zukünftigen Standpunkt aus einen Blick zurück auf die Jetztzeit zu werfen. Für diesen Denkmodus scheint die Ich-Erzählerin eine „Schwäche“ zu haben, zu der sie sich im Eingangsabschnitt bekennt:

An der Stelle, wo Venedig einst gestanden haben wird ... So weit ich mich zurückerinnern kann, habe ich eine Schwäche für die Zeitform der vollendeten Zukunft gehabt. Etwas vom Ende her denken. Wenn die Zeiten in eins gefallen sind – Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zusammengeschrumpft auf einen Punkt. (V 493)

Von einem zukünftigen Standpunkt aus einen Blick zurück auf Vergangenheit und Gegenwart zu werfen impliziert eine temporale Implosion – „Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zusammengeschrumpft auf einen Punkt“ (V 493). Diese Denkfigur findet sich auch im Diskurs des Anthropozän – demjenigen Zeitalter, in dem „das, was als langfristig gilt, sich als überraschend kurzfristig herausstellt“ (Schwägerl 274). Aus zukünftigen Bedrohungen, so Schwägerl, werden schneller als erwartet gegenwärtige: Obwohl Jahreszahlen wie 2100, 2112, 2120 „noch sehr fremd“ klingen, so reicht „die Gegenwart schon längst so weit“ (Schwägerl 26). Dies zeigen Ereignisse wie die klimawandelbedingte Überflutung ganzer Küstenstädte – eine Gefahr, die lange weit in die Zukunft projiziert wurde, die jedoch bereits viel früher als angenommen Realität wurde, als im November 2012

in Folge des Hurricanes Sandy Teile der Stadt New Yorks, des Bundesstaates New Jerseys und zahlreiche Küstenabschnitte entlang der amerikanischen Ostküste vorübergehend unter Wasser standen. Mehr als alle anderen Umweltphänomene macht der Klimawandel und die mit diesem Wandel einhergehende Verstärkung extremen Wetters uns bewusst, dass die Zeiten „in eins gefallen“ oder auch „auf einen Punkt zusammengeschrumpft“ (V 493) sind: Kaum ein Experte zweifelt noch daran, dass die Industrialisierung und die in dieser Zeitspanne beginnende exzessive Nutzung fossiler Brennstoffe (die bis heute andauert) den heute global wahrnehmbaren Klimawandel in Gang gesetzt hat, dessen Folgen noch Jahrhunderte wenn nicht Jahrtausende lang zu spüren sein werden. Die Folgen unseres Handelns sind somit erst stark zeitverzögert spürbar, können gleichzeitig aber nicht mehr abgemildert werden: Wenn auch Voraussagen zu Umfang und Schnelligkeit des Fortschreitens des Klimawandels augenblicklich kaum zu treffen sind – mit substantiell veränderten Wetter- und Klimamustern werden zukünftige Generationen voraussichtlich leben müssen. Somit rückt der Klimawandel deutlicher als viele andere anthropogene Veränderungen die Tatsache in unser Bewusstsein, dass die Menschheit den Auswirkungen ihrer vergangenen und gegenwärtigen Aktionen nicht entkommen kann und letztlich einen *fait accompli* wird zur Kenntnis nehmen müssen: Zukünftige Generationen werden Phänomene wie extremes Wetter und steigende Meeresspiegel nur noch als „Zuschauer (Zurückschauer?)“ (V 495) erleben.

Die massiven anthropogenen Umweltveränderungen, die mit dem Klimawandel einhergehen und aller Voraussicht nach noch in zig tausenden von Jahren spürbar sein werden, rücken das Zeitverständnis unserer Gesellschaft in den Fokus. Wir leben heute in einem

„extrem beschleunigten Zeitalter“ (Schwägerl 274), dessen ständig steigender Ressourcenverbrauch „Langzeitprozesse wie Atmosphäre, Wald, Meer und Äcker überstrapaziert“ und „in die Zukunft eingreift“ (Schwägerl 26). Aufgrund der zunehmenden Verbreitung von elektronischen Medien verkürzt sich heute unsere Aufmerksamkeitsspanne; „the battle over attention may turn out to be one of the twenty-first century’s most important battles“ stellt Lutz Koepnick in diesem Kontext fest („Reading on the Move“ 233). Doch nicht nur in Hinblick auf das Lesen, sondern auch in Hinblick auf unser Einwirken auf unsere Umwelt scheint sich unsere Aufmerksamkeitsspanne ständig zu verkürzen (siehe Schwägerl 26). Die Soziologin Kari Norgaard stellt die dauerhafte Beeinträchtigung der Umwelt, mit der wir uns heute konfrontiert sehen, in einen Zusammenhang mit dem Zeitverständnis und Zeitempfinden unserer westlichen Gesellschaft: In *Living in Denial: Climate Change, Emotions, and Everyday Life* entwickelt Noorgard ein Modell der sozialen Organisation des Ableugnens (*social organization of denial*) welches in Betracht zieht, welche Verhaltensmuster im Spiel sind wenn Öffentlichkeit und Individuen allgemein zugänglichen Informationen widerstehen.<sup>221</sup> Das Unvermögen oder auch der Unwille, langfristig zu denken – „to think on a longer time scale“ (114) wird folglich zum krisengenerierenden Faktor – und geht mit einer sich ständig verkürzenden Aufmerksamkeitsspanne Hand in Hand. Nach Meinung der Soziologin Ann Nilson ist eine ausgedehnte Gegenwart, „an extended present“ an die Stelle getreten, die traditionell die Zukunft eingenommen hat (175). Gerade in Hinblick auf Umweltfragen ist diese Entwicklung problematisch:

The most serious consequences from damaging the environment are long term. In societies such as the contemporary Western world, where thinking and attention span are aimed at the extended present, or the immediate future, environmental problems of

---

<sup>221</sup> Auf diese Weise setzt sich Norgaard von einem Modell des Informationsdefizits ab.

the magnitude that climate change represents, for instance, will be difficult to find solutions to, also because of a general time horizon involving less attention to the long-term future. (Nilson 175-176)

Das Unvermögen, die Zukunft in Entscheidungen der Gegenwart einzubeziehen und damit das „Zukunftsvergessene“ der heutigen (westlichen) Gesellschaft (Schwägerl 27) werden somit zum maßgeblichen Risikofaktor.

Auch die kapitalistische Struktur unserer – westlichen – Gesellschaft wird für die Zukunftsvergessenheit unserer Zeit verantwortlich gemacht. So sieht Harald Welzer im gegenwärtigen Handeln, bei dem die Behebung von Schäden auf einen späteren Zeitpunkt verschoben wird, ein Verschieben, welches den Wohlstand erst möglich macht. Dieses Verschieben stellt gleichzeitig eine Form der „Apokalypseblindheit“ dar, für die nach Welzer die kapitalistische Struktur unserer – westlichen – Gesellschaft verantwortlich ist, da sie in einem auf kurzfristige Profitmaximierung und Eigengewinn ausgerichteten Handeln resultiert („Apokalypse jetzt“ 35). Ein solches Verschieben stellt auch Albrecht Koschorke fest, der in *Spiel mit der Zukunft* von einem ungeheuren „Zukunftsverbrauch“ moderner (westlicher) Gemeinschaften spricht, welcher sowohl in Hinblick auf den Ressourcenverbrauch als auch das Finanzwesen stattfindet. Die heutigen Volkswirtschaften, so Koschorke, machen derart „kurzfristige Anleihen bei ihrer Zukunft“, dass sie die „langfristige Schuldlast“ nicht mehr werden abzahlen können – ein Zustand, der zeigt, dass „Individuen wie Kollektive ihre Zukunft gleichsam vor der Zeit verbrauchen können“.

Hier möchte ich noch einmal auf die „sonderbare Übereinstimmung“ (V 493) der Untergehenden zurückkommen, wirft diese doch die Frage des kollektiven Verhaltens von Gemeinschaften angesichts der Vorzeichen einer Katastrophe auf. Als müde „Vertretung der

westlichen Welt“ (V 494) steht die Ansammlung der Touristen im Hotel Europa metonymisch für die Bewohner der westlichen Länder, deren „sonderbare Übereinstimmung“ (V 493) zum Problem für die ganze Welt – und für den ganzen Planeten – wird. Dass es weitgehend die westliche Welt ist, die für die gegenwärtige, massive Anreicherung klimaverändernder Schadstoffe in der Atmosphäre verantwortlich ist, gilt heute als Konsens unter Wissenschaftler\_innen. Gleichzeitig jedoch werden viele ärmere Länder der südlichen Hemisphäre ebenso wie die Bewohner am Polarkreis als erstes vom Klimawandel betroffen sein (oder sind vielmehr bereits betroffen, wie erste Umsiedlungen von Inuit-Gemeinden zeigen.<sup>222</sup> Wie Harald Welzer herausstellt, findet der Untergang in Zeiten des Klimawandels „selektiv und sukzessive statt, ist fies und ungerecht, sortiert Verlierer und Gewinner“ („Apokalypse jetzt“ 35). Die Hoffnung, dass die schlimmsten Konsequenzen an uns selbst – und hier meint Welzer die Bewohner der westlichen Welt – vorbeigehen werden, erleichtert dabei individuelle Nichtaktivität.<sup>223</sup> „Offenbar haben wir es bei der Indolenz gegenüber den Megakrisen nicht mit einem rein kognitiven Problem zu tun, das sich mit mehr Aufklärung beheben ließe, sondern mit einem tief verwurzelten Habitusproblem“ (49), meinen Welzer und der Politikwissenschaftler Claus Leggewie. Demnach leben wir in einer „assumptiven Welt“, meinen Leggewie und Welzer im Rückgriff auf einen Terminus des Soziologen Alfred Schütz, die wir uns über Jahrhunderte geschaffen haben und „die uns vorgaukelt, es stehe uns zu, was wir haben“ (Leggewie und Welzer 49). „Reflexhaft“ weisen wir daher „die Rahmenbedingungen unserer Existenz und unserer Selbstwahrnehmung“ ab (49). Auch die

---

<sup>222</sup> Siehe dazu <http://www.theguardian.com/environment/interactive/2013/may/13/newtok-alaska-climate-change-refugees>.

<sup>223</sup> Dies mag, so Welzer weiter, als Erklärung für einen der bemerkenswertesten Aspekte der gegenwärtigen „Klima-Apokalyptik“ dienen: dass es selbst ihren „hartnäckigsten und strengsten Vertreterinnen und Vertretern“ nicht gelingt, ihre Kenntnisse „in das zu übersetzen, was es bedeutet“ – nämlich der Übersetzung der Kenntnisse in eigene Lebensentscheidungen („Apokalypse jetzt“ 35).

kollektive Nichtaktivität beim Untergehen der mit Besuchern und Bewohnern Venedigs beladenen Scholle mag diese Reflexhaftigkeit erklären. Der „Gegenwartspräferenz“ (Schwägerl 27) der heutigen Gesellschaft, wie sie auch im Verhalten der Bewohner und Besucher Venedigs zum Ausdruck kommt, setzt das komplexe Gedankenexperiment der Vollendeten Zukunft eine temporale Struktur entgegen, die auch als Verlangsamungsstrategie betrachtet werden kann – kommt doch in dieser Zeitform ein Denkmodus zum Ausdruck, bei dem die Konsequenzen sowohl der Vergangenheit als auch der Gegenwart für die Zukunft mitgedacht werden. Dieses Gedankenexperiment zwingt uns, zu pausieren, und fordert uns – als konzeptionelle und intellektuelle Operation – auf, uns auf die Heterogenität der Gegenwart einzulassen und die überbewerteten Interessen der Gegenwart zugunsten langfristiger Überlegungen aufzugeben: „Die neue Kunst wird es sein, in der Gegenwart für eine lange Zukunft zu leben“, so Schwägerl (300). Das Zusammenschrumpfen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft „auf einen Punkt“ (493) lässt sich somit in ein positives Konzept umwerten: In einem aktuellen Comic-Sachbuch oder vielmehr noch der Comic-Fassung des WBGU-Gutachtens<sup>224</sup> zum Klimawandel, *Die große Transformation. Klima – Kriegen wir die Kurve?* findet es sich an zentraler Stelle. In Form von *graphic interviews* mit maßgeblichen Wissenschaftler\_innen erklärt *Die große Transformation* unterschiedliche Aspekte der Umwandlung zur einer klimaverträglicheren und nachhaltigeren Gesellschaft. Aus den Blickwinkeln der jeweiligen Vertreter\_innen der mit dieser Transformation beschäftigten Wissenschaften wird dabei betrachtet, welche Probleme

---

<sup>224</sup> Beim WBGU-Gutachten handelt es sich um das Gutachten des Wissenschaftlichen Beirats Globale Umweltwissenschaften. Die Vollversion findet sich auf [http://www.wbgu.de/fileadmin/templates/dateien/veroeffentlichungen/hauptgutachten/jg2011/wbgu\\_jg2011.pdf](http://www.wbgu.de/fileadmin/templates/dateien/veroeffentlichungen/hauptgutachten/jg2011/wbgu_jg2011.pdf).

bestehen und wie sie gelöst werden können. Das letzte Kapitel mit dem Titel „Die Politik schafft das nicht allein“ widmet sich dem Beitrag, den der Politikwissenschaftlers Claus Leggewie zu dieser Diskussion zu leisten hat. Auf der vorletzten Seite des Comic-Sachbuchs kommt Leggewie zu dem Resultat: „Wir müssen unser heutiges Handeln im Futur 2 denken: Was werde ich 2013 getan haben müssen, um 2050 einen Zustand vorzufinden, den ich begrüße und der auch meinen Kindern und Enkeln oder denen anderer Leute ein gutes Leben bietet?“ (GT 119). Auf der folgenden Doppelseite finden sich die Experten der *Großen Transformation* vereint, unisono im Tempus der vollendeten Zukunft sprechend (Abb. 4)

Während die Figur des Claus Leggewie anmahnt, dass wir „im Futur 2 denken“ müssen“ (GT 220), drückt die Figur der Juristin Sabine Schlacke die Hoffnung aus, dass „viele Menschen zur Kenntnis genommen haben werden, was wir zu sagen haben“ (GT 221). Die Frage allerdings bleibt, ob die Botschaften, die diese Comic-Figuren – die ja für real existierende Wissenschaftler\_innen aus den deutschsprachigen Ländern stehen – verkünden, bei ihnen selbst ankommen. Klimaexperten gehören heute „zu der Personengruppe mit dem höchsten *carbon footprint*, weil sie so viel fliegen, und auch sonst lassen sich nicht allzu viele Unterschiede in ihrem Verhalten gegenüber anderen Personengruppen verzeichnen“, stellt Welzer fest („Blind in die Apokalypse“). Auch *Die Große Transformation* zeigt Experten, die um die Welt jetten, um Vertreter\_innen aus Politik und Wissenschaft anderer Kontinente zu treffen – und die sich dabei geschäftig ihre Mobiltelefone ans Ohr halten.<sup>225</sup> Somit sind letztlich auch sie nur andere Menschen mit anderen Zuständigkeiten systematisch zerstören“ (Welzer, „Blind in die Apokalypse“).

---

<sup>225</sup> Ein Beispiel findet sich im Kapitel „So blöd sind wir gar nicht. Blick auf die Vergangenheit“. In diesem Kapitel begleiten wir Dirk Messner, Direktor des Deutschen Instituts für Entwicklungspolitik (DIE), u.a. bei einem Zusammentreffen mit dem Generaldirektor der Organisation der Vereinten

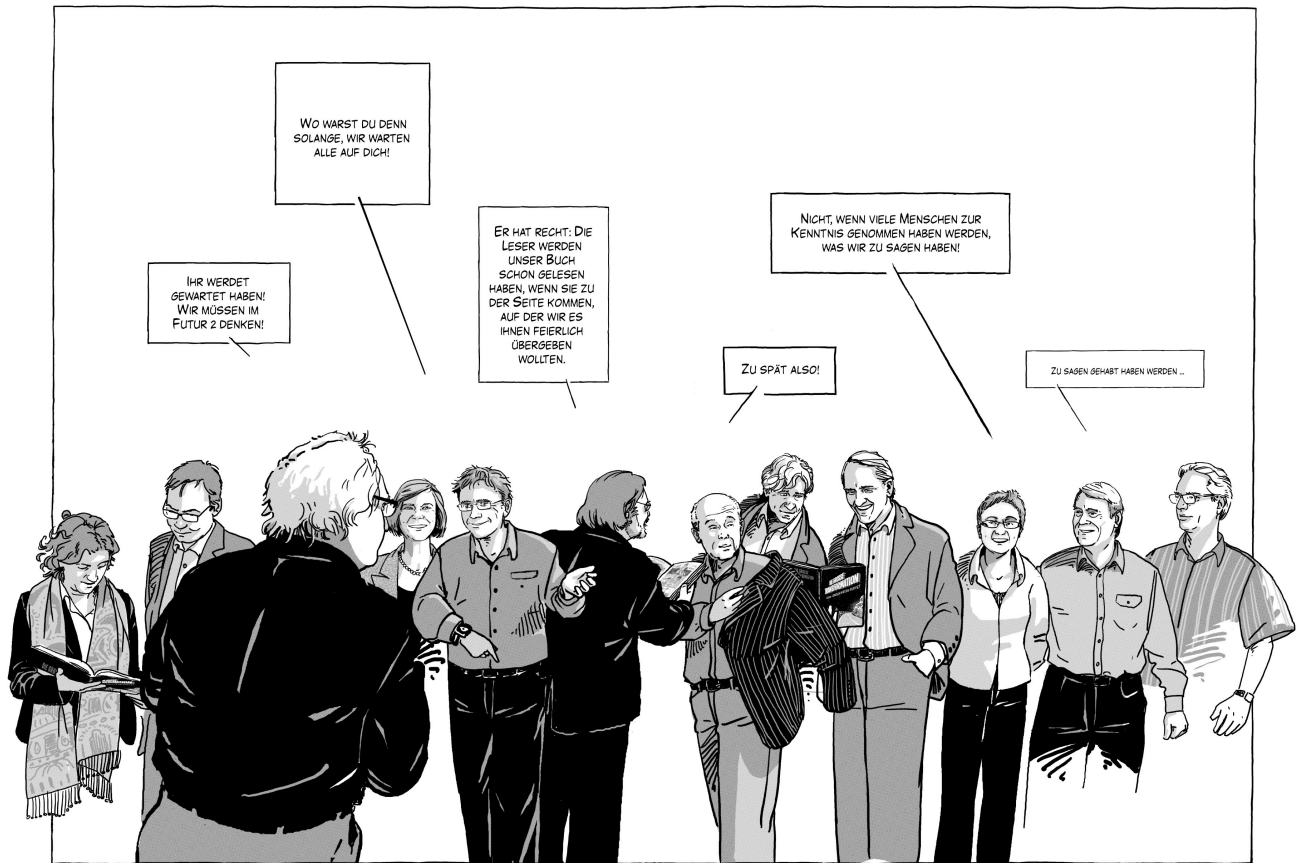


Abbildung 4: *Die große Transformation* S. 120-21. Mit freundlicher Genehmigung des Verlagshauses Jacoby & Stuart. ©2013 Verlagshaus Jacoby & Stuart.

Vertreter einer „Besorgnisindustrie“ (Welzer), die nur deswegen „ganz hervorragend“ funktioniert, weil „sie die Kreise des Normalbetriebs nicht stört“ (Welzer, „Blind in die Apokalypse“). Somit bedient ihr Sprechen im Futur 2 letztendlich nichts weiter als eine „Arbeitsteilung, in der sich dafür zuständige Menschen Sorgen um die Welt machen, die

Noch ein letztes Mal möchte ich hier zu den auf der „Scholle“ zusammengedrängten Besuchern und Bewohnern Venedigs zurückkehren. „Keiner von ihnen rührt sich, nur den

---

Nationen für Industrielle Entwicklung (UNDO) und dem chinesischen Klimaforscher Pan Jiahua (56-58). Zwischen diesen Treffen sehen wir Messner am Mobiltelefon (57).

Arm mit dem Fotoapparat strecken sie plötzlich und mit einer sonderbaren Übereinstimmung stumm nach oben, wie anstelle des Kinns, das ein Ertrinkender ganz automatisch nach oben reckt“ (V 493). Hier wird der Abbildung der Katastrophe – und nicht ihrer Abwendung – Priorität eingeräumt. Auch die Rolle des Schriftstellers in dieser Konstellation ist an dieser Stelle zu hinterfragen: So erscheint der Ich-Erzählerin – während sie „an den Fleck dachte“, den sie selbst, „im Wintergarten des Europa sitzend, auf einem dieser Fotos abgeben würde“ – „das Bild des Schriftstellers“ in ihrer Welt. „War nicht er der Tourist auf der Scholle, der seinen Arm emporreckte, in der Hand Bilder, Aufzeichnungen und lose Manuskripte, das Wertvollste, das er hatte? In der Hoffnung, diesen Schatz auf der Wasseroberfläche zurücklassen zu können, wenn er selbst untergegangen sein würde?“ (V 498). Auch der Schriftsteller, der allein für sein Vermächtnis – seine „Bilder, Aufzeichnungen und lose Manuskripte“ – lebt, macht sich hier zum Komplizen der Katastrophe – auch wenn sein Vermächtnis in einer Welt, in der ein erhöhter Meeresspiegel die Küstenstädte verschluckt haben wird, keine Rolle mehr spielen wird. Zwar stellen

Bilder, Fotos, Bücher Dinge dar, an die man sich halten kann, wenn man vor der Erfahrung des Verschwindens, der Vergänglichkeit steht. Etwas, das helfen soll, wenn man mit der Erinnerung an eine Katastrophe leben muss oder mit der Ahnung, besser: mit dem Wissen um eine zukünftige. (V 497)

Gleichzeitig jedoch „macht einem gerade der Anblick des Wassers klar: Es nützt nichts“ (V 497): Auch die Bezwingung der eigenen Katastrophenangst durch Kunstproduktion kann in Anbetracht steigender Meeresspiegel nur vorübergehend sein. Die Rolle „der Schreibenden“ und deren Bemühen, zu einem „Weitergeben von Tatsachen, Warnungen und Gedanken“ (V 497) beizutragen, steht daher in *Wo Venedig einst gestanden haben wird* ganz grundsätzlich

in Frage, trägt doch der Schriftsteller mit seiner Fixierung auf sein Vermächtnis selbst seinen Anteil zum Untergang bei. Und damit würde seine Tätigkeit „eines Tages sinnlos geworden sein“ (V 497). Doch auch unser eigenes Kollaborieren mit der Katastrophe steht zur Diskussion: Bilder des Untergangs begleiten uns, wie das Titelbild des *Spiegels* zeigt, seit den achtziger Jahren (Abb.2). Nichtsdestotrotz setzen nur die wenigsten diese Katastrophenwarnung in ihrem Alltagsverhalten um.

Um die Frage fehlender oder mangelnder Alarmbereitschaft weiter zu verfolgen ziehe ich an dieser Stelle die Episode „die ansprechbare“ aus Kathrin Röggla's Prosatext *die alarmbereiten* in meine Betrachtung mit ein. Wie bereits ihr Doku-Roman *Wir schlafen nicht* (2004),<sup>226</sup> der auf Interviews sowohl mit Angestellten als auch mit Managern von Beratungsfirmen sowie mit Investment-Bankern basiert, sowie ihr autobiographischer Erlebnisbericht *Really ground zero: 11. September und folgendes* beschäftigt sich auch *die alarmbereiten* mit dem, was die Autorin die Zunahme alarmistischer, öffentlicher Rhetoriken nennt. In Hinblick auf diese Zunahme, meint Röggla, stellten die Ereignisse des 11. Septembers einen Wendepunkt dar: So äußerte Röggla in einem Gespräch mit den Autoren Ronald Düker und Frauke Meyer-Gosau der Zeitschrift *Literaturen* und dem Kulturwissenschaftler Thomas Macho, ihr sei seit dem 11. September „aufgefallen, dass die Rhetorik der Medien und der Politik die Form der Katastrophen-Erzählungen angenommen habe. Und wir, die sogenannten bürgerlichen Subjekte, werden in ständiger Alarmbereitschaft gehalten“ („Blinzeln“ 42). „Auch das aktuell sehr präsente Thema Klimawandel wird nicht gerade mit aufklärerischer Nüchternheit behandelt“, meint Röggla:

---

<sup>226</sup> Kathrin Gerstenberger spricht in Hinblick auf *Wir schlafen nicht* von „docu-novel“. Siehe dazu „The Public Intellectual as Survivor: The Cases of Josef Haslinger and Kathrin Röggla“ (2012).

Zwischen Panikmache und Bagatellisierung scheint es kaum etwas zu geben. Man kann aber nicht immer alarmiert sein, das hält auf Dauer keiner aus“ („Blinzeln“ 42).

Es ist dieser Zustand der, wenn man so will, Überforderung durch ständige „Katastrophen-Erzählungen“, mit dem sich Rögglä auch in *die alarmbereiten* beschäftigt. Dem Prosatext voraus ging ihr Theaterstück *worst case*, eine Auftragsarbeit für das Theater Freiburg, die 2008 von Leopold von Verschuer inszeniert wurde. Die Prosafassung – die Autorin selbst lehnt die Bezeichnung „Roman“ ab – stellt eine Abfolge von sieben Episoden mit auf den ersten Blick losem Zusammenhang dar.<sup>227</sup> Jedem Kapitel ist eine Zeichnung des Comic-Autors Oliver Grajewski, der bereits vielfach mit Rögglä zusammengearbeitet hat, beigelegt.<sup>228</sup> Die einzelnen Episoden behandeln eine Reihe unterschiedlicher Kommunikationssituationen, wie etwa die Sitzung, das Telefongespräch, die Unterrichtsstunde, den Elternabend und den Brief. Nach Hester Baer ist sind die mittleren Episoden eingeklammert von zwei Rahmenepisoden, die betonen,

how global capitalism and the media are driven by profit motives to foster catastrophe-related hysteria. The five interlinked stories that comprise the middle section of the collection are narrated in the first person by an unnamed female narrator who is consumed by these accounts of catastrophe. Though her perspective shifts across the five texts, in each case she reports, via indirect speech, conversations in which others mirror her own hysteria while also denying altogether its validity. (64)

---

<sup>227</sup> So äußert Rögglä im Gespräch mit der Germanistin Karin Krauthausen: „Aber wenn man unter Roman versteht, dass es eine Handlung, also einen *plot* gibt, dem man folgen kann, und mehrere psychologische Figuren, dann würde ich das Buch nicht als Roman bezeichnen. Es ist aber auch kein Erzählband mit in sich abgeschlossenen Erzählungen.“

<sup>228</sup> Ich denke hier z. B. an *tokio rückwärtstagebuch* (2009).

In den fünf Binnenepisoden konstant ist in erster Linie das „Ich, das erzählt wird“, wie es Röggl in einem Gespräch mit der Germanistin Karin Krauthausen formulierte.<sup>229</sup> In der zweiten Episode mit dem Titel „die ansprechbare“ rekapituliert die Ich-Erzählerin – allerdings im Präsens – ein Gespräch, das um zwei Uhr nachts am Telefon stattgefunden hat. Dabei wird das Gespräch jedoch nicht dialogisch, sondern als innerer Monolog wiedergegeben, in welchem der Modus der indirekten Rede durchgängig ist. Dieser Modus erlaubt es der Ich-Erzählerin, zu ihrem eigenen Gesprächsverhalten Distanz herzustellen und über den Umweg der Perspektive der Gesprächspartnerin aus der Distanz heraus darüber zu reflektieren. Da der Modus des Konjunktivs dazu dient, Satzinhalte in einer „möglichen Welt“, also einer Welt der Hoffnungen, Befürchtungen, Wünsche und Pläne zu lokalisieren, könnte es sich bei dem wiedergegebenen Gespräch auch um ein erhofftes oder – im Gegenteil – befürchtetes handeln. Auch bei welcher der beiden Gesprächsteilnehmerinnen es sich um „die ansprechbare“ handelt ist nicht unmittelbar ersichtlich.

Ich füge an dieser Stelle die Zeichnung Oliver Grajewskis ein, da sie Rückschlüsse auf die Ich-Erzählerin zulässt, die über den Text hinausgehen. Die Zeichnung stellt eine unfrisierte Frau im Bademantel und Hausschuhen dar, die an einem Schreibtisch sitzt und einen Telefonhörer an ihr Ohr hält. Im Hintergrund befinden sich Bücherregale und der Ausschnitt einer Weltkarte. Von Bedeutung ist die Landkarte im Hintergrund insofern, als sie für die mediale Ikonographie der Katastrophe in der TV- Katastrophenreportage typisch ist,

---

<sup>229</sup> „Dieses Ich wird auf sehr unterschiedliche Weise angesprochen und entwickelt sich sozusagen, obwohl die Wirkung sehr brüchig ist. Das ist die rote Linie, wobei es mehrere rote Linien gibt. Insofern könnte man von einem Entwicklungsroman sprechen. Aber wenn man unter Roman versteht, dass es eine Handlung, also einen *plot* gibt, dem man folgen kann, und mehrere psychologische Figuren, dann würde ich das Buch nicht als Roman bezeichnen. Es ist aber auch kein Erzählband mit in sich abgeschlossenen Erzählungen“ (Röggl im Gespräch mit Krauthausen).

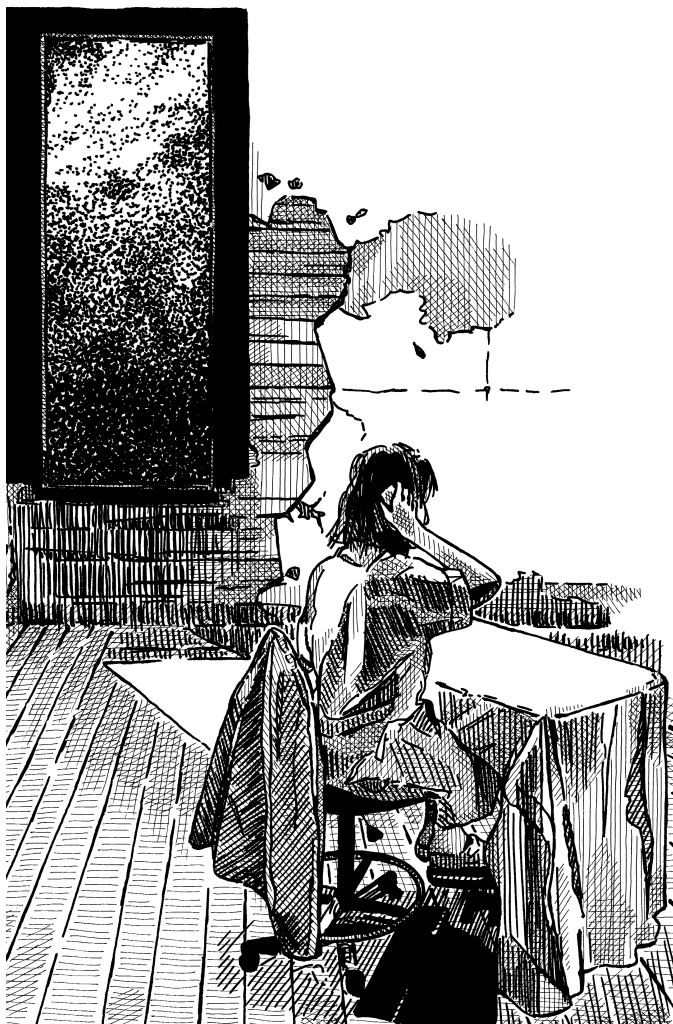


Abbildung 5: „die ansprechbare“ (Zeichnung von Oliver Grajewski). Mit freundlicher Genehmigung des S. Fischer Verlags.

wie Jörg Bergmann herausstellt (6). Auch als Verweise auf die „migrationskarten“ (DA 36), mit denen sich die Ich-Erzählerin unentwegt beschäftigt, kann dieser Kartenausschnitt betrachtet werden. Es handelt sich dabei um „migrationskarten von vogelzügen, von insekten und schmetterlingsschwärmen“ – Karten zur klimawandelbedingten Tier- und Pflanzenmigration also, „die ich vor meinem inneren auge aufgehängt hätte und so gar nicht mehr abhängen wolle und auf denen ich Verschiebungen wahrgenommen hätte, tier- und

pflanzenverschiebungen: in zehn Jahren sechs meter nach oben, sechzig kilometer nach norden“ (DA 36).

Wie auch in den übrigen Episoden in *die alarmbereiten* hat das Denken und Sprechen der Textfiguren seltsam indirekte Formen angenommen. Über den Umweg der Sichtweise der Gesprächspartnerin erfahren wir, dass eine Art Panikanfall den Anruf ausgelöst haben muss. Die häufig überlangen, Haupt- und Nebensätze aneinanderreihenden Sätze evozieren Atemlosigkeit:

also erstmal solle ich mich in aller ruhe verständlich machen, und vor allem solle ich die ganze sache von anfang an erzählen, damit sie Sinn ergebe, eins nach dem anderen und nicht umgekehrt, sonst stelle sie sich weiß gott was vor, sie denke, es wäre weiß gott was passiert, und das werde ich ja nicht wollen, dass auch sie hier noch in panik gerate, es reiche ja schon, wenn eine von uns das mache. (29)

Über den Umweg der Sichtweise der Gesprächspartnerin erfahren wir, dass die Ich-Erzählerin häufig panisch oder auch übermäßig alarmiert ist. Ihre anfangs intendierte Rolle der ruhigen Zuhörerin kann die Gesprächspartnerin daher nicht sehr lange durchhalten. Zwar versucht sie wiederholt, auf ironische Distanz zu gehen und der Freundin die genauen „zusammenhänge“ ihres Berichts gar nicht erst zu „entlocken, sie wolle eher abschalten, aber man dürfe gar nicht abschalten, habe sie recht?“ (DA 30). Deren übermäßige Beschäftigung mit Krisen- und Katastrophenszenarien überlagert jedoch wiederholt die Kommunikationssituationen, in denen sich die Gesprächsteilnehmerinnen befinden: „kaum gerate sie mit mir ins gespräch“, klagt die Freundin, „würde sich schon ein permafrostbild vorschieben, das zu wanken begonnen habe“ (DA 36). Auch scheint sich die Ich-Erzählerin aus dem Modus konstanter Alarmbereitschaft kaum mehr herauszufinden und sich kaum

mehr unter Menschen zu begeben: Die Kommunikation der beiden Gesprächsteilnehmerinnen, so erfahren wir, findet seit geraumer Zeit nur noch am Telefon statt; „man bekomme mich ja nicht wirklich zu gesicht“ (DA 31). Von diesem alles andere ausschließenden Fokus auf zeitgenössische Krisendiskurse ist die Freundin – bei der es sich, so meine ich, um die titelgebende „ansprechbare“ handelt – bereits seit geraumer Zeit erschöpft und stellt die auffordernde Frage in den Raum, ob die Ich-Erzählerin mal aus ihrem „permanenten präsens rauskommen könne“, aus ihrem „kassandrapräsens“, in dem sie sich „versteckt hielte, ob das möglich sei, wenigstens für sekunden? dieses präsens der kelpwälder im pazifik, das präsens der arktischen planktonteilchen und der sich ablösenden eisschelfe, und im präsens der menschen hier landen?“ (DA 41-42). Diese Frage impliziert den Vorwurf, die Ich-Erzählerin habe sich von der Gegenwart „normaler“ Menschen distanziert:

ich solle mal gezwungen sein, mich einen augenblick lang von meinen migrationskarten abzuwenden, die mir die sicht versperren, die sicht nach draußen in den realen alltag, in dem menschen ihr geld verdienen müssten, unter zeitdruck stunden und familien gründeten. ich solle mich verabschieden von meinem permanenten handlungsbedarf [...]. (42)

Das nächtliche Gespräch am Telefon entwickelt eine Sogwirkung, bei der „die ansprechbare“ zur immer dominanteren Gesprächsteilnehmerin wird. Nicht nur wirft sie ihrer Freundin immer heftiger vor, sich von einer „naturhysterie“ (DA 34) habe absorbieren lassen. Sie selbst habe dabei zunehmend eine „kassandrazuhörerinnenlast“ (A 41) zu tragen und werde immer mehr in die Rolle der „kassandra-sekretärin“ (DA 46) gedrängt, deren Schicksal es sei, den ganzen „kassandrakram“ zu organisieren und „im hintergrund“ zu arbeiten (DA 46)

– „und wenn ich nicht aufpasste“, so die selbst zur Cassandra Gewordene, „komme es bald zu einem kassandra-ende, und das sei kein gutes ende, könne sie mir verraten“ (DA 40).

An dem in dem ganzen inneren Monolog durchgängigen Modus der indirekten Rede zeigt sich ein Widerspruch. Der Modus des Konjunktivischen resultiert in einer Distanziertheit der nach Meinung ihrer Gesprächspartnerin so absorbierten Ich-Erzählerin zu ebenjenen Katastrophenereignissen, mit denen sie sich Tag und Nacht zu beschäftigen scheint – und zu jenem Panikanfall, der ihren Anruf ausgelöst zu haben scheint. Letztendlich ist es vielleicht jene Distanziertheit, die der Ich-Erzählerin, trotz aller Kassandrahaftigkeit, eine ihrer nächtlichen Konversationspartnerin gegenüber überlegenere Position einräumt. Selbst als die Anzeichen eines Kabelbrandes in deren Wohnung überdeutlich werden, begibt sich „die ansprechbare“ durch ihre Nichtbeachtung dieser Anzeichen in unmittelbare Gefahr. Indem sie sich entscheidet, abzuwarten, „ob es wirklich brenne“ (51), ignoriert sie die Gefahrensituation, bis ihre „fehlende reaktionsbereitschaft umschlägt in eine fehlende reaktionsmöglichkeit“ (DA 53): Angekommen „an einem ort, an dem plusquamperfekt und futur 2 zusammenflößen“ (DA 53), hat sie ihrem Leben durch ihre eigene Vermeidungshaltung ein vermeidbares, verfrühtes Ende gesetzt. Mit dem abrupten Ende der Episode zeigt sich, dass sich „die ansprechbare“ so von den Katastrophendiskursen der Ich-Erzählerin hat absorbieren lassen, dass ihr jegliche Überlebensfähigkeit verloren gegangen ist. Zur Diskussion stellt die Episode „die ansprechbare“ somit zweierlei: unsere übermäßige Inanspruchnahme unserer Dialogpartner, aber auch unsere Zurückweisung derjenigen unentwegten Mahner, die bereit sind, Signale der Störung ernst zu nehmen – und uns damit schon seit langem auf die Nerven gehen. Auch nach den Rollen, die wir uns selbst in der sozialen Organisation des Ableugnens – hier spiele ich noch einmal auf Kari Norgaards

Thesen an – zuweisen, fragt die mangelnde „reaktionsbereitschaft“ (DA 53) der „ansprechbaren“, die am Ende zum Opfer ihres Ableugnens und der daraus resultierenden „fehlenden reaktionsmöglichkeit“ (DA 53) geworden ist.

## ABSCHLIESSENDE BEMERKUNGEN

In ihrem Essay „Writing in the Anthropocene: Idle Chatter or Ecoprophetic Witness?“ stellt die australische Germanistin Kate Rigby eine provokative Parallele zwischen Genozid und Ökozid her:

If, in George Steiner's words, the Shoah confronted humanists with the devastating realization that „a man can read Goethe or Rilke in the evening ... and go to his day's work at Auschwitz in the morning“ (ix) so, too, ecocritics must acknowledge that a woman might well read Wordsworth or Thoreau in the evening (well, in the unlikely event that she has any time for reading at all), and go to her day's work for Exxon-Mobil in the morning – and, for that matter, I would not be at all surprised to encounter a Japanese whaling executive with a taste for Bashō.<sup>230</sup>

Zwar nimmt Rigby im Folgenden die Parallelisierung von Genozid und Ökozid teilweise wieder zurück. Doch bleibt die Frage im Raum stehen, in welchem Zusammenhang literarische Lektüre (oder Kinobesuch) und die tatsächlichen Lebensgewohnheiten der Leser\_innen (und Filmzuschauer\_innen) stehen. Selbst Schriftsteller\_innen sind diesbezüglich häufig skeptisch: „Bücher helfen uns auch nicht weiter“, äußerte Christa Wolf in einem Gespräch mit der ZEIT sechs Tage nach dem Reaktorunfall in Fukushima 2011, welcher ihr Anlass gab, auf die Reaktorkatastrophe in Tschernobyl 1986 und ihre eigene literarische Auseinandersetzung mit diesem „Störfall“ – als welcher die Katastrophe, ihre eigentliche Dimension stark abschwächend, umgehend deklariert wurde – in ihrem Roman

---

<sup>230</sup> Siehe Rigby, „Writing in the Anthropocene: Idle Chatter or Ecoprophetic Witness?“ (2009). Rigbybezieht sich an dieser Stelle auf George Steiner: *Language and Silence: Essays on Language, Literature and the Inhuman*. London: Yale University Press 1970. Bei dem japanischen Dichter Matsuo Bashō handelt es sich um den Begründer der Versform des *haiku*.

*Störfall. Nachrichten eines Tages* zu reflektieren. In diesem Gespräch als „Kassandra-Ruferin der deutschen Literatur“ bezeichnet, stellte Wolf über viele Jahre eine engagierte Teilnehmerin in wichtigen gesellschaftspolitischen Debatten und Mahnerin in Hinblick auf die Überprüfung der eigenen Rolle im Gefüge der Gesellschaft dar. Dass wir auf solche Mahnerinnen hören sollten, zeigt die Episode der „ansprechbaren“ in Kathrin Röggas Prosatext *die alarmbereiten* – ein Text, der die fehlende Bereitschaft, Störsignale wahrzunehmen, kritisch hinterfragt. Über das Lesen von Texten hinaus sollten wir dabei die Frage, in welche Alltagsentscheidungen sich unsere Leseerfahrung umsetzen lässt, nicht außer Acht lassen.

In der Diskussion um das Anthropozän kulminieren gegenwärtig eine Vielzahl von Debatten: die Frage danach, auf welche Weise das Wirken der Menschheit in Zukunft geologisch nachweisbar sein wird ebenso wie die Frage, welche kulturellen Gegebenheiten für die bisherige Entwicklung verantwortlich zu machen sind. Mit meiner Auswahl von Text- und Filmbeispielen hoffe ich gezeigt zu haben, welche Kreativität und Pluralität gegenwärtig vorhanden ist, wenn es um die literarische und filmische Verhandlung unserer Positionierung im Mensch-Umwelt-Wechselverhältnis geht. Dabei machen Wolfgang Hilbigs in Müll und Asche versinkende, stumm und taub gewordene Protagonisten ebenso wie Julia Schochs müde „Vertreter der westlichen Welt“, die sang- und klanglos in den Fluten erhöhter Meeresspiegel untergehen, deutlich, dass sich die Lebensbedingungen auch für unsere eigene Spezies verändert haben.

Die philosophische Frage, ob und auf welche Weise der Mensch zur Natur gehört, kann, wie sich zeigt, letztlich nicht zufriedenstellend beantwortet werden. Zwar werden *mastery narratives* (Plumwood), in welchen Natur außerhalb von uns selbst verortet wird,

durch das Ereignis und die Erzählung des tödlichen Tierangriffs dekonstruiert – auch wenn Werner Herzogs Film *Grizzly Man* diese „Meisterschaft“ durch zahlreiche filmischen Interventionen wieder herzustellen sucht. Wolfgang Hilbigs Erzählung *Die Kunde von den Bäumen* wiederum scheint nahezu legen, dass wir letztlich nur zur Natur gehören, wenn Prozesse der Auflösung und Verwesung bereits eingetroffen sind. Und wie können wir überhaupt noch über Natur sprechen, wenn das Genmaterial von Pflanzen, die unsere Nahrungsmittel darstellen sollen, zugunsten von monologischen Anbaumustern verändert worden ist? Karl Otroks Schwanken zwischen „Naturesachen“ vs. „Hybridsachen“ (*We Feed the World*) zeugt von dieser Schwierigkeit. Auch Geyrhalters Sprachverzicht und die Hinwendung zum „Schweigen der Bäume“ in *Die Kunde von den Bäumen* weist auf neue Formen der Sprachunsicherheit angesichts der Erfahrung des Naturverlusts hin.

Die analysierten Texte und Filme verhandeln das Anthropozän als Zeitalter der Massentierhaltung, Monokultur und Genmanipulation, als „toxisches Anthropozän“ (*Alte Abdeckerei*), als Zeitalter der „Gegenwartspräferenz“ (*Schwägerl*), und als Zeitalter fragwürdiger Formen der Tierliebe, die aber nichtsdestotrotz auf Biophilie verweisen. Zwei auf den ersten Blick gegenläufige Tendenzen spielen im Anthropozän eine wichtige Rolle: Die Betonung der unendlichen Zerstörungswut der *superspecies* Mensch bei gleichzeitiger Anerkennung dessen, dass wir Pflanzen, Tiere, die Luft, die Erde und Steine brauchen, um als Menschen zu unserem vollen Potential zu gelangen. Während nostalgische Sichtweisen auf Natur weiterexistieren (*Grizzly Man*), nimmt die Erkenntnis immer stärker zu, dass wir uns „literally in it“ befinden (Uekoetter, *Age of Smoke* 1) – inmitten einer umfassenden, irreversiblen Verschmutzung und Vergiftung unserer Umwelt (*Alte Abdeckerei*). Somit spielt das künstlerische Vorstellungsvermögen eine zentrale Rolle in

unserer Auseinandersetzung mit unserer eigenen Rolle als Spezies in diesem Gesamtszenario. „This of all times is no time“, so Rigby in Bezug auf das Anthropozän, „to withhold our poetic words from the more-than-human world“. Sei es die Frage nach unserer Nahrung, unserem Müll, nach dem Zusammensein mit wildlebenden Tieren oder dem Zeitverständnis unserer die langfristigen Folgen von Umweltveränderungen ausblendenden Gesellschaft: Alle Analysebeispiele zeigen, dass Literatur und Film Daten und Statistiken ergänzen wenn nicht ersetzen können wenn es um die Vermittlung von Umweltinhalten geht.

## Bibliografie

- Adams, Carol J.: „Ecofeminism and the Eating of Animals“, in: *Hypatia* 6.1 (1991), 125-145.
- Ajourri, Philip. „Grün“, in: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Hrsg. v. Günter Butzer & Joachim Jakob. Stuttgart: Metzler 2008, 140-141.
- Allister, Mark: *Refiguring the Map of Sorrow: Nature writing and Autobiography*. Charlottesville and London: University of Virginia Press, 2001.
- Ames, Eric: „The Case of Herzog: Re-Opened“, in: *A Companion to Werner Herzog*. Hrsg. v. Brad Prager. Hoboken: John Wiley & Sons 2012, 393-415.
- Ames, Eric: *Ferocious Reality. Documentary According to Werner Herzog*. Minneapolis und London: University of Minnesota Press 2012.
- Animal Studies Group (Hrsg.): „Introduction“, in: *Killing Animals*. Urbana und Chicago: University of Illinois Press 2006, 1-9.
- Arrhenius, Svante: „On The Influence of Carbonic Acid in The Air Upon The Temperature of The Ground“, <http://www.globalwarmingart.com/images/1/18/Arrhenius.pdf>.
- Baer, Hester: „Sex, Death, and Motherhood in the Eurozone“, in: *World Literature Today* 86.3 (2012), 59-65.
- Beck, Ulrich: *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Frankfurt am Main: Vintage 1986.
- Beckermann, Thomas: „'Die Diktatur repräsentiert das Abwesende nicht': Essay on Monika Maron, Wolfgang Hilbig and Gert Neumann“, in: *German Literature at a Time of Change 1989-1990: German Unity and German Identity in Literary Perspective*. Hrsg. v. Arthur Williams, Stuart Parkes und Roland Smith. Frankfurt am Main: Peter Lang 1991, 97-115.

- Bender, Theo: „Direct Cinema“, <http://filmlexikon.unikiel.unikiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=124> (24.6.2013).
- Benjamin, Walter: „Über den Begriff der Geschichte“, in: *Gesammelte Schriften*. Bd. I, 2. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, 694-703.
- Benjamin, Walter: „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows“, in: *Gesammelte Schriften*. Bd. II, 2. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, 438-465.
- Berger, John: *About Looking*. New York: Vintage 1991.
- Bergmann, Jörg: „Katastrophenkommunikation und die Rolle der Medien“. Unveröffentlichter Vortrag 2011.
- Bieder, Robert E.: *Bear*. London: Reaktion Books 2005.
- Böhme, Gernot: *Für eine ökologische Naturästhetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.
- Böhme, Hartmut: *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006.
- Böhme, Hartmut: „Aussichten einer ästhetischen Theorie der Natur“, in: *EntdeckenVerdecken: Eine Normadologie der Neunziger*. Hrsg. v. Horst Gerhard Haberl, Werner Krause, Peter Strasser, et al. Graz: Droschl Verlag 1991, 15-34.
- Böhme, Hartmut: *Natur und Subjekt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.
- Böttiger, Helmut: „Monströse Sinnlichkeiten, negative Utopie: Wolfgang Hilbig DDR-Moderne“, in: *Wolfgang Hilbig*. Hrsg. v. H. L. Arnold. München: Edition text+kritik 1994, 52-61.
- Breithaupt, Fritz: *Kulturen der Empathie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009.

Brunner, Bernd: *Bears – A Brief History*. Aus dem Deutschen übersetzt von Lori Lantz. New Haven und London: Yale University Press 2007.

Brunner, Sylvia: „Nikolaus Geyrhalter im Gespräch mit Sylvia Burner“, <http://www.ourdailybread.at/jart/projects/utb/releases/en/resources/OUR%20DAILY%20BREAD%20Booklet.pdf> (16.8.2013).

Buell, Lawrence: *The Future of Environmental Criticism. Environmental Crisis and Literary Imagination*. Malden: Blackwell 2005.

Buell, Lawrence: *From Apocalypse to Way of Life : Environmental Crisis in the American Century*. New York: Routledge 2003.

Buell, Lawrence: *Writing for An Endangered World. Literature, Culture, and Environment in The U.S. and Beyond*. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press 2001.

Buell, Lawrence: „Toxic Discourse“, in: *Critical Inquiry* 24 (1998), 639-665.

Buell, Lawrence: *The Environmental Imagination*. Cambridge, MA und London: The Belknap Press of Harvard University Press 1995.

Busse, Peter: „Eine kleine Bärenkunde“, in: *Der Bärenkult: Das Tier im Mann*. Hrsg.v. Rainer Hörmann und Jim Baker. Berlin: Queerverlag 2004, 19-32.

Carson, Rachel: *Silent Spring*. Fortieth Anniversary Edition. Boston and New York: Houghton Mifflin 2002.

Celan, Paul: *Ausgewählte Gedichte*. Frankfurt: Edition Suhrkamp 1981.

Chakrabarty, Dipesh: „The Climate of History. Four Theses“, in: *Critical Inquiry* 35 (2009), 197-222.

- Cheesman, Tom: „Apocalypse Nein Danke: The Fall of Werner Herzog“, in: *Green Thought in German Culture: Historical and Contemporary Perspectives*. Hrsg. v. Colin Riordan. Cardiff: U of Wales 1997, 285-306.
- Clark, Timothy: „Editorial. Deconstruction in the Anthropocene“, in: *The Oxford Literary Review* 34.2 (2012), v-vi.
- Clark, Timothy: *The Cambridge Introduction to Literature and the Environment*. Cambridge: Cambridge University Press 2011.
- Cooke, Paul: *Speaking the Taboo: A Study of the Work of Wolfgang Hilbig*. Amsterdam and Atlanta: Rodopi 2000.
- Crisp, Marty: *Teddy Bears in Advertising Art*. Cumberland, Maryland: Hobby House Press 1991.
- Cronin, Paul (Hrsg.): *Herzog on Herzog*. London: Faber and Faber 2002.
- Cronon, William: „The Trouble with Wilderness; or, Getting Back to the Wrong Nature“, in: *Uncommon Ground: Toward Reinventing Nature*. Hrsg. v. William Cronon. New York und London: W. W. Norton 1995, 69-90.
- Crutzen, Paul J., Will Steffen und John R. McNeill: „The Anthropocene: Are Humans Now Overwhelming the Great Forces of Nature?“, in: *Ambio* 36, No. 8 (2007), 614-21.
- Daston, Lorraine und Gregg Mitman: „Introduction: The How and Why of Thinking with Animals“, in: *Thinking with Animals: New Perspectives on Anthropomorphism*. Hrsg. v. Lorraine Daston und Gregg Mitman. New York: Columbia Press 2005, 1-14.
- Davidson, John E.: „’Das Land, das Gott unvollendet ließ’: Werner Herzog und der Tropenwald seines Neuen Deutschen Kinos“, in: *Der deutsche Tropenwald: Bilder,*

- Mythen, Politik*. Hrsg. v. Michael Flitner. Frankfurt und New York: Campus Verlag 2000, 263-278.
- Drews, Jörg: „Finnegan’s Wake“, in: *Kindlers Literaturlexikon*. Bd. 8. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. 3. Aufl. Stuttgart & Weimar: Verlag J. B. Metzler 2009, 480-482.
- Drieschner, Frank: „Gefundenes Fressen: Lebensmittel als Abfall – wer schützt die Welt vor uns Verbrauchern?“, in: *DIE ZEIT* (6.10.2011).
- Düker, Ronald und Frauke Meyer-Gosau: „’Das Blinzeln des letzten Menschen’: Vom himmlischen Jerusalem zur Klimakatastrophe“, in: *Literaturen* 3 (2010), 41-44.
- Duve, Karen: *Anständig Essen. Ein Selbstversuch*. Berlin: Galiani 2010.
- Eakin, Paul John: Relational Selves, Relational Lives: The Story of the Story. In: *True Relations: Essays on Autobiography and the Postmodern*. Hrsg. v. Thomas Couser und Joseph Fichtelberg. Westport, CT: Greenwood Press 1998, 93-81.
- Ehlers, Eckhart: *Das Anthropozän: Die Erde im Zeitalter des Menschen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2008.
- Eitzen, Dirk: „When Is a Documentary? Documentary as a Mode of Reception“, in: *Cinema Journal* 35 (1995), 81-102.
- Ellis, Erle und Navin Ramankutty: „Putting People in The Map: Anthropogenic Biomes of The World“, in: *Frontiers in Ecology and The Environment* 6.8 (2008), 439-447.
- Endler, Adolf: „Hölle/Maelstrom/Abwesenheit. Fragmente über Wolfgang Hilbig“, in: (ders.), *Zwischen den Paradiesen*. Leipzig: Reclam 1992, 313-344.
- Enzensberger, Hans Magnus: „Zwei Randbemerkungen zum Weltuntergang“, in: (ders.), *Politische Brosamen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1982, 225-236.

- Erpenbeck, John: „Urphänomen“, in: *Goethe Handbuch in vier Bänden*. Hrsg. v. Bernd Witte, Theo Buck, Hans-Dietrich Dahnke, Regine Otto und Peter Schmidt. Bd. 4/2: Personen, Sachen, Begriffe L-Z. Hrsg. v. Hans-Dietrich Dahnke und Regine Otto. Stuttgart und Weimar: Verlag J. B. Metzler 1998, 1082.
- Faller, Heike: „Rette sich, wer kann!“ *ZEIT-Magazin* 9 (2011), 12-22.
- Feuchert, Sascha: „Asche“, in: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Hrsg. v. Günter Butzer und Joachim Job. Stuttgart und Weimar: Verlag J. B. Metzler 2008, 22-23.
- Fischer, Norbert: „Landschaft als kulturwissenschaftliche Kategorie“, in: *Zeitschrift für Volkskunde* 104/I (2008), 19-39.
- Fitzgerald, Deborah: „Agriculture“, in: *The Turning Points of Environmental History*. Hrsg. v. Frank Uekoetter. Pittsburgh: University of Pittsburg Press 2010, 29-43.
- Freud, Sigmund: „Das Unheimliche“, in: *Gesammelte Werke*. 12. Bd. *Werke aus den Jahren 1917-1920*. Hrsg. v. Anna Freud. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1999, 250 – 267.
- Fromm, Erich: *The Heart of Man*. Riverdale: American Mental Health Foundation 2010.
- Fühmann, Franz: „Das mythische Element in der Literatur“, in: *Erfahrungen und Widersprüche. Versuche über Literatur*. Rostock: Hinstorff Verlag 1995, 147-219.
- Gare, Arran E.: *Postmodernism and the Environmental Crisis*. London and New York. Routledge, 1995.
- Garrard, Greg: *Ecocriticism*. 2. Aufl. London und New York: Routledge 2012.
- Genette, Gérard: *Paratexte: Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.

- Genske, Dieter and Susanne Hauser: „All objects could become garbage: Waste disguising civilization“, in: *Kodikas* 30.3 (2007), 309-340.
- Gernalzick, Nadja: „To Act or to Perform: Distinguishing Filmic Autobiography“, in: *Biography* 29.1 (2006), 1-13.
- Gerstenberger, Katharina: „The Public Intellectual as Survivor: The Cases of Josef Haslinger and Kathrin Röggla“, in: *Telos* 159 (2012), 120-131.
- Gladitz, Nina: „Der neue Sensibilismus, oder: Wie aus der Liebe zum Film die Vergewaltigung der Menschenrechte werden kann“, in: *Vierte Welt Aktuell* 12 (1989), 5-11.
- Glaser, Hermann: *Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland 1968-89*. Bd. 3. *Zwischen Protest und Anpassung 1968-1989*. München: C. Hanser 1989.
- Goethe, Johann Wolfgang von: „Urworte. Orphisch“, in: *Gedichte 1800-1832. Sämtliche Werke*, I. Abteilung: Bd. 2. Hrsg. v. Karl Eibl. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1988, 1095.
- Gottwald, Franz-Theo: „Agrar- und Esskultur. Zur ethischen Dimension der Ernährung“, in: *Philosophie der natürlichen Mitwelt: Grundlagen-Probleme-Perspektiven*. Hrsg. v. Hans Werner Ingensiep und Anne Eusterschulte. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, 137-154.
- Goodbody, Axel, Simon Meacher und Colin Riordan: „Nature and Environment in Modern German Literature: Theory, Method, Practice“, <http://research.ncl.ac.uk/nemgl/method.html> (03.01.2011).
- Goodbody, Axel: *Nature, Technology and Cultural Change in Twentieth-Century German Literature. The Challenge of Ecocriticism*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2007.

Goodbody, Axel: „Veränderte Landschaft. East German Nature Poetry since Reunification“, in: *German as A Foreign Language 2* (2005), 102-125.

Goodbody, Axel (Hrsg.): *The Culture of German Environmentalism. Anxieties, Visions, Realities*. New York: Berghahn Books 2002.

Goodbody, Axel: „Catastrophism in Post-war German Literature“, in: *Green Thought in German Culture: Historical and Contemporary Perspectives*. Hrsg. v. Colin Riordan. Cardiff: University of Wales 1997, 159-180.

Goodbody, Axel: „’Es stirbt das Land an seinen Zwecken’. Writers, the Environment and the Green Movement in the GDR“, in: *German Life and Letters* 47.3 (1994), 325-337.

Goodbody, Axel: *Natursprache: Ein dichtungstheoretisches Konzept der Romantik und seine Wiederaufnahme in der modernen Naturlyrik (Novalis-Eichendorff-Lehmann-Eich)*. Neumünster: Edith Wachholtz Verlag 1984.

Gottwald, Franz-Theo: „Agrar- und Esskultur. Zur ethischen Dimension der Ernährung“, in: *Philosophie der natürlichen Mitwelt: Grundlagen-Probleme-Perspektiven*. Hrsg. v. Hans Werner Ingensiep und Anne Eusterschulte. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, 137-154.

Grajewski, Oliver und Kathrin Röggl, *tokio rückwärtstagebuch*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 2009.

Gramatzki, Susanne: „Venedig“, in: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Hrsg. v. Günter Butzer und Joachim Job. Stuttgart und Weimar: Verlag J. B. Metzler 2008, 402-404.

Grepe, Christiane: „Wia’d Sau: Gutes Essen, böses Essen. Bewegende Dokumentarfilm-DVDs über die Schrecken der Agrarindustrie“, in: *DIE ZEIT* (27.2.2011).

- Grewe-Volpp, Christa: „*Natural Spaces Mapped by Human Minds*“: *Ökokritische und ökofeministische Analysen zeitgenössischer amerikanischer Romane*. Tübingen: Gunter Narr Verlag 2004.
- Griffin, Donald R.: *Animal Minds. Beyond Cognition to Consciousness*. Chicago and London: University of Chicago Press 1992.
- Grimm, Erk: „Im Abraum der Städte. Wolfgang Hilbigs topographische ‚Ich‘-Erkundung“, in: *Wolfgang Hilbig*. Hrsg. v. H. L. Arnold. München: Edition *text+kritik* 1994, 62-74.
- Grimm, Reinhold: „Eiszeit und Untergang: Zu einem Motivkomplex in der deutschen Gegenwartsliteratur“, in: *Monatshefte* 73.2 (1987), 155-186.
- Grober, Ulrich: *Vom Wandern: Neue Wege zu einer alten Kunst*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2011.
- Haber, Wolfgang: „Über die heutige ökologische Situation von Erde und Mensch: Eine Betrachtung aus historischer Sicht“, in: *Beiträge zum Göttinger Umwelthistorischen Kolloquium 2007 – 2008*. Hrsg. v. Bernd Herrmann. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen 2008, 23-44.
- Haeckel, Ernst: *Generelle Morphologie der Organismen*. Berlin: G. Reimer 1866.
- Head, Dominic: „Ecocriticism and the Novel“, in: *The Green Studies Reader: From Romanticism to Ecocriticism*. Hrsg. v. Lawrence Coupe. London und New York: Routledge 2000, 235-241.
- Hamann, Alexandra, Claudia Zea-Schmidt und Reinhold Leinfelder: *Die Große Transformation. Klima – Kriegen wir die Kurve?* Berlin: Jacoby & Stuart 2013.
- Häntzschel, Jörg: „Die Hornisse“, In: *Süddeutsche Zeitung* (4.2.2010), 3.

- Heising, Bärbel: „*Briefe voller Zitate aus dem Vergessen*“: *Intertextualität im Werk Wolfgang Hilbigs*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 1996.
- Heise, Ursula: *Nach der Natur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2010.
- Heise, Ursula: „The Hitchhiker’s Guide to Ecocriticism“, in: *PMLA* 121.2 (2006), 503-516.
- Heise, Ursula: „Science, Technology, and Postmodernism“, in: *The Cambridge Companion to Postmodernism*. Hrsg. v. Steven Connor. Cambridge und New York: Cambridge University Press 2004, 136-167.
- Heise, Ursula: „Toxins, Drugs, and Global Systems: Risk and Narrative in the Contemporary Novel“, in: *American Literature* 74.4 (2002), 748-778.
- Hell, Julia: „Eyes Wide Shut: German Post-Holocaust Authorship“, in: *New German Critique* 88 (2003), 9-36.
- Hell, Julia: „*Wendebilder*: Neo Rauch and Wolfgang Hilbig“, in: *The Germanic Review* 77.4 (2002), 279- 303.
- Hermand, Jost: „Der aufhaltsame Aufstieg der Grünen und die zögerlich folgende Germanistik“, in: *The many faces of Germany. Transformations in the Study of German Culture and History*. Hrsg. v. John A. McCarthy, Walter Grünzweig und Thomas Koeber. New York/Oxford: Berghahn 2004, 289-300.
- Hermand, Jost: „Von der Notwendigkeit neuer Meisterdiskurse. Rot-grüne Positionen in den Geisteswissenschaften“, in: *Ökologie und Literatur*. Hrsg. v. Peter Morris-Keitel und Michael Niedermeier. New York et al: Peter Lang 2000, 55-71.
- Hermand, Jost und Peter Morris-Keitel: *Noch ist Deutschland nicht verloren: Ökologische Wunsch- und Warnschriften seit dem 18. Jahrhundert*. Berlin: Weidler Buchverlag 2006.

- Hermand, Jost: „Gehätschelt und gefressen: Das Tier in den Händen der Menschen“, in: *Im Wettlauf mit der Zeit: Anstöße zu einer ökologiebewussten Ästhetik*. Berlin: Ed. Sigma Bohn 1991, 53-74.
- Herrero, Stephen: *Bear Attacks: Their Causes and Avoidance*. Piscataway: Winchester Press 1985.
- Herrndorf, Wolfgang: *Tschick*. Berlin: Rowohlt 2010.
- Herzog, Werner. *Minnesota Declaration*. <http://www.wernerherzog.com/52.html> (2.4.2010).  
Abgedruckt auch bei Eric Ames, *Ferocious Reality*, ix-x.
- Herzog, Werner: „Herzog dementiert“, in: *Der Fall Herzog. Vierte Welt Aktuell* 12 (1989), 64-65.
- Heukenkamp, Ursula: „Der Abschied von der schönen Natur. Natur in der DDR-Lyrik und ihre Veränderung“, in: *Tendenzen und Beispiele. Zur DDR-Literatur in den siebziger Jahren*. Hrsg. v. Kaufmann, Hans. Leipzig: Reclam 1981, 221-260.
- Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. 5. Aufl. Stuttgart und Weimar: Metzler 2012.
- Hilbig, Wolfgang: „Die Kunde von den Bäumen“, in: (ders.), *Erzählungen*. Hrsg. v. Jörg Bong, Jürgen Hosemann und Oliver Vogel. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 2010, 203-281.
- Hilbig, Wolfgang: „Die Weiber“, in: (ders.), *Erzählungen*. Hrsg. v. Jörg Bong, Jürgen Hosemann und Oliver Vogel. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 2010, 7-111.
- Hilbig, Wolfgang: „Unfähigkeit zur Anonymität. Rede zum Brüder-Grimm-Preis 1983“, in: *Wolfgang Hilbig: Materialien zu Leben und Werk*. Hrsg. v. Uwe Wittstock. Frankfurt am Main: Fischer 1994, 26-29.

- Hilbig, Wolfgang: „Der Mythos ist irdisch: Für Franz Führmann zum 60. Geburtstag“, in: *Wolfgang Hilbig: Materialien zu Leben und Werk*. Hrsg. v. Uwe Wittstock. Frankfurt am Main: Fischer 1994, 30-37.
- Hilbig, Wolfgang: „Literatur als Dialog. Eine Rede“, in: (ders.), *Zwischen den Paradiesen. Prosa, Lyrik*. Mit einem Essay von Adolf Endler. Leipzig: Reclam Verlag 1992, 198-202.
- Hilbig, Wolfgang: „Der trügerische Grund“, in: (ders.), *Zwischen den Paradiesen. Prosa, Lyrik*. Mit einem Essay von Adolf Endler. Leipzig: Reclam Verlag, 194-198.
- Hilbig, Wolfgang: *Alte Abdeckerei*. Frankfurt am Main: S. Fischer 1991.
- Hinck, Walter: „Katakomben der Geschichte. Zu der Erzählung *Alte Abdeckerei*“, in: *Wolfgang Hilbig: Materialien zu Leben und Werk*. Hrsg. v. Uwe Wittstock. Frankfurt am Main: Fischer 1994, 180-189.
- Hörisch, Jochen: „Der Ruin/DieRuine“, in: *Ruinen des Denkens. Denken in Ruinen*. Hrsg. v. Norbert Bolz und Willem van Reijen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996, 259-276.
- Hörisch, Jochen: „Brot“, in: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Hrsg. v. Günter Butzer und Joachim Jacob. Stuttgart und Weimer: Verlag J.B. Metzler 2008, 55-56.
- Hösle, Vittorio: *Philosophie der ökologischen Krise: Moskauer Vorträge*. München: C.H.Beck, 1991.
- Hofer, Stefan: *Die Ökologie der Literatur: Eine systemtheoretische Annäherung*. Bielefeld: transcript Verlag 2007.
- Hüser, Rembert: „Herzog’s Chickenshit“, in: *A Companion to Werner Herzog*. Hrsg. v. Brad Prager. Hoboken: John Wiley & Sons 2012, 445-465.
- Ingram, David: *Green Screen*. Exceter: University of Exceter Press 2000.

- Jackman, Graham: „The Quest for a New Language: Wolfgang Hilbig's *Die Kunde von den Bäumen*“, in: *Finding a Voice: Problems of Language in East German Society and Culture*. Hrsg. v. Graham Jackman und Ian F. Roe. Amsterdam: Rodopi 2000, 247-268.
- Jakubowski-Tiessen, Manfred: „Vorwort“, in: *Katastrophen machen Geschichte. Umweltgeschichtliche Prozesse im Spannungsfeld von Ressourcennutzung und Extremereignis*. Hrsg. v. Patrick Masius, Jana Sprenger und Eva Mackowiak. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen 2010, 1-2.
- Jambon, Sabine: *Moos, Störfall und abruptes Ende - Literarische Ikonographie der erzählenden Umweltliteratur und das ‚Bild‘gedächtnis der Ökologiebewegung*, <http://ulb.uni-duesseldorf.de/diss/phil/2000/jambon/umweltliteratur.html> (1.2.2013).
- Jameson, Fredric: „Notes on Globalization as a Philosophical Issue“, in: *The Cultures of Globalization*. Hrsg. v. Fredric Jameson und Masao Miyoshi. Durham und London: Duke University Press, 1998, 54-77.
- Jans, Nick: *The Grizzly Maze: Timothy Treadwell's Fatal Obsession with Alaskan Bears*. New York, N.Y.: Penguin Group 2005.
- Jansen, Sarah: „Schädlinge“: *Geschichte eines wissenschaftlichen und politischen Konstrukts 1840-1920*. Frankfurt und New York: Campus Verlag 2003.
- Jensen, Derrick und Aric McBay: *What We Leave Behind*. New York: Seven Stories Press 2009.
- Joy, Melanie: *Why We Love Dogs, Eat Pigs, and Wear Cows: An Introduction to Carnism*. San Francisco: Conari Press 2010.
- Jürgensen, Christoph: „Mühle“, in: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Hrsg. v. Günter Butzer und Joachim Jacob. Stuttgart und Weimar: Verlag J. B. Metzler 2008, 237-238.

Kämmerling, Christian und Peter Pursche: „'Nachts fahre ich mit dem Fahrrad von Bild zu Bild': Interview mit Anselm Kiefer“,

<http://www.engramma.it/rivista/saggio/italiano/ottobre02/Kiefer.html> (1.2.2013)

Kahn, Peter H.: *The Human Relationship with Nature: Development and Culture*. Cambridge und London: The MIT Press 1999.

Kahn, Peter K.: „The Human Relation With Nature and Technological Nature“, in: *Current Directions in Psychological Science* 18.1 (2009), 37-42.

Kaiser, Gerhard: „Apokalypsedrohung, Apokalypsegerede, Literatur und Apokalypse. Verstreute Bemerkungen zur Einleitung“, in: *Poesie der Apokalypse*. Hrsg. v. Gerhard R. Kaiser. Würzburg: Königshausen & Neumann 1991, 7-31.

Kane, Martin: „Literature and Environment in the GDR: Some Implications of Post-1989 Disclosures“, in: *Green Thought in German Culture: Historical and Contemporary Perspectives*. Hrsg. v. Colin Riordan. Cardiff: University of Wales Press 1997, 210-222.

Kaplan, Helmut: *Leichenschmaus - Ethische Gründe für eine vegetarische Ernährung* Reinbek: Rowohlt 1993.

Katz, John Stuart: „Autobiographical Film“, in: *Autobiography: Film/Video/Photography*. Hrsg. v. John Stuart Katz. Toronto: Art Gallery of Ontario 1978, 10-17.

Kern, Robert: „Ecocriticism: What Is It Good For?“, in: *The ISLE Reader. Ecocriticism, 1993-2003*. Hrsg. v. Michael P. Branch und Scott Slovic. Athens: University of Georgia Press, 2005, 258-281.

Kerridge, Richard: „Introduction“, in: *Writing the Environment: Ecocriticism and Literature*. London und New York: Zed Books 1999, 1-9.

- Keuler, Gudrun: *Die Tempora und der Tempusgebrauch in zusammengesetzten Sätzen*.  
Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 1993.
- Kimmel, Michael S. und Michael Kaufman: „Weekend Warriors: The New Men’s Movement“, in: *Theorizing Masculinities*. Hrsg. v. Harry Brod und Michael Kaufman. London und New Delhi: Sage Publications 1994.
- Knabe, Hubertus: *Umweltkonflikte im Sozialismus. Möglichkeiten und Grenzen gesellschaftlicher Problemartikulation in sozialistischen Systemen*. Eine vergleichende Analyse der Umweltdiskussion in der DDR und Ungarn. Köln: Verlag Wissenschaft und Politik 1993.
- Knabe, Hubertus: „Zweifel an der Industriegesellschaft. Ökologische Kritik in der erzählenden DDR-Literatur“, in: *Umweltprobleme und Umweltbewußtsein in der DDR*. Hrsg. v. Redaktion Deutschland Archiv. Köln: Verlag Wirtschaft und Politik 1985, 201-250.
- Koebner, Thomas: „Verwehte Spuren: Über die Entdeckung polarer Eiswelten“, in: *Todeszonen: Wüsten aus Sand und Schnee im Film*. Hrsg. v. Anton Escher und Thomas Koebner. München: Richard Boorberg Verlag 2009, 22-35.
- Koepnick, Lutz: „Reading on the Move“, in: *PMLA* 128.1 (2013), 232-237.
- Koepnick, Lutz: „Colonial Forestry: Sylvan Politics in Werner Herzog’s *Aguirre* and *Fitzcarraldo*“, in: *New German Cinema Critique* 60 (1993), 133-159.
- Kolbert, Elizabeth: „Age of Man: Enter the Anthropocene“, in: *National Geographic* 3 (2011), 60-77.
- Koschorke, Albrecht: „Spiel mit der Zukunft“, in: *Süddeutsche Zeitung* (30.10.2008).

Krauthausen, Karin und Kathrin Röggl: „Experten ohne Auftrag“, in: *Trajectoires* 3 (2009).

<http://trajectoires.revues.org.offcampus.lib.washington.edu/337> (18.3.2014).

Kriest, Ulrich: „Unser täglich Brot“.

<http://www.filmzentrale.com/rezis/unsertaeglichbrotuk.htm> (16.8.2013).

Kristeva, Julia: „Powers of horror. An Essay on Abjection“,

<http://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art206/readings/kristeva%20-%20powers%20of%20horror%5B1%5D.pdf> (6.9. 2012.)

Kubin, Alfred: *Die andere Seite*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1998.

Ladino, Jennifer K.: „For the Love of Nature: Documenting Life, Death, and Animality in *Grizzly Man* and *March of the Penguins*“, In: ISLE 16.1 (2009), 53-90.

Lapinski, Mike: *Death in the Grizzly Maze: The Timothy Treadwell Story*. Guilford: The Globe Pequot Press 2005.

Leggewie, Claus und Harald Welzer: *Das Ende der Welt, wie wir sie kannten. Klima, Zukunft und die Chancen der Demokratie*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2013.

Lenz, Gerhard: *Verlusterfahrung Landschaft. Über die Herstellung von Raum und Umwelt im mitteldeutschen Industriegebiet seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*. Frankfurt am Main und New York: Campus Verlag 1999.

Lie, Sulgi: „Kreatürliches Kino: Zur ästhetischen Egalität in Robert Bressons Tierbildern“, in: *Tiere im Film: Eine Menschheitsgeschichte der Moderne*. Hrsg. v. Maren Möhring, Massimo Perinelli und Olaf Stieglitz. Köln, Weimar und Wien: Böhlau Verlag: 2009, 43-80.

- Liebrich, Silvia: „Milliarden mit Müll“, in: *Süddeutsche Zeitung* (18.10.2013).
- Loescher, Jens: *Mythos, Macht und Kellersprache: Wolfgang Hilbigs Prosa im Spiegel der Nachwende*. Amsterdam und New York: Rodopi 2003.
- Lohse, Karen: „Anschreiben gegen die endlose Müdigkeit“, <http://www.glanzundelend.de/Artikel/hilbigwerk.htm> (15.6. 2011).
- Lohse, Karen: *Wolfgang Hilbig: Eine motivische Biografie*. Leipzig: Plötter Verlag 2008.
- Love, Glen A.: „Revaluating Nature Toward an Ecological Criticism“, in: *Old West, New West: Centennial Essays*. Hrsg. v. Barbara Howard Meldrum. Moscow, ID: University of Idaho Press 1993, 283-99.
- Lovelock, James: *The Revenge of Gaia: Earth's Climate in Crisis and the Fate of Humanity*. New York: Basic Books 2006.
- Lynch, Kevin: *Wasting Away*. San Francisco: Sierra Club Books 1990.
- Lukens, Nancy: „Gender and the Work Ethic in the Environmental Novels of Monika Maron and Lia Pirskawetz“, in: *Studies in GDR Culture and Society*. Bd. 8. Hrsg. v. Margy Gerber. Lanham: University Press of America 1988, 65–81.
- Lyotard, Jean-François: *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris: Les Editions de Minuit, 1979.
- Malthus, Thomas Robert: *Essay on the principle of population*. Erstmals aufgelegt 1798 mit dem Titel „Essay on the Principle of Population“. Ann Arbor: University of Michigan Press 1959.
- Maron, Monika. *Flugasche*. Frankfurt am Main: S. Fischer 1981.
- Marschall, Susanne: „Natur im Film“, in: *Reclams Sachlexikon des Films*. Hrsg. v. Thomas Koebner. 2. Aufl. Stuttgart: Philipp Reclam 2007, 462-464.

- Marsh, George P.: *The Earth as Modified by Human Action. A New Edition of Man and Nature*. New York: Amo Publishing 1970.
- Mathieu, Christian: *Inselstadt Venedig. Umweltgeschichte eines Mythos in der Frühen Neuzeit*. Köln, Weimar und Wien: Böhlau Verlag 2007.
- Mauer, Roman: „Was essen in der zweiten Moderne? Dokumentarfilme über die Globalisierung der Nahrungsmittelindustrie“, in: *Ist man, was man isst? Essrituale im Film*. Hrsg. v. Anton Eschner und Thomas Koebner. München: Boorberg Verlag 2009, 191-205.
- Meadows, Daniella H., Dennis L. Meadows et al: *The Limits to Growth: A Report for The Club of Rome's Project on The Predicament of Mankind*. New York: Universe Books 1972. Deutsch: *Die Grenzen des Wachstums. Bericht des Club of Rome zur Lage der Menschheit*. Aus dem Amerikanischen von Hans-Dieter Heck. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1972.
- McCann, James C.: *Green Land, Brown Land, Black Land: An Environmental History of Africa, 1800-1990*. Portsmouth, NH und Oxford: Heinemann/James Currey 1999.
- McDonough, William und Michael Braungart: *Cradle to Cradle. Remaking the Way We Make Things*. New York: North Point Press 2002.
- McNeill, John R.: „The First Hundred Thousand Years“, in: *The Turning Points of Environmental History*. Hrsg. v. Frank Uekoetter. Pittsburgh: University of Pittsburg Press 2010, 13-28.
- McNeill, John R.: *Something New Under the Sun: An Environmental History of the Twentieth-Century World*. New York: Norton 2000.

- Menninghaus, Winfried: *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999.
- Meyer-Abich, Klaus: „Umwelt oder Mitwelt – Wie gehören wir in die Natur?“, in: *Jetzt ist die Landschaft voller Wörter. Beiträge zur Sprache der Ökologie*. Hrsg. v. Bernd Busch. Göttingen: Wallstein Verlag 2007.
- Meyer-Abich, Klaus: *Praktische Naturphilosophie: Erinnerung an einen vergessenen Traum*. München: Verlag C.H. Beck 1997.
- Mildenberger, Florian: „Die Geburt der Umwelt. Werk und Wirkung Jakob v. Uexkülls (1864-1944)“, in: *Beiträge zum Göttinger Umwelthistorischen Kolloquium 2009-2010*. Hrsg. v. Bernd Herrmann. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen 2010. 1-26.
- Mitman, Gregg: *Reel Nature: America's Romance with Wildlife on Film*. Seattle und London: University of Washington Press 2009.
- Moeninghoff, Burkhard: „Baum“, in: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Hrsg. v. Günter Butzer und Joachim Jacob. Stuttgart und Weimer: Verlag J.B. Metzler 2008, 36-37.
- Morris-Keitel, Peter: „Kompromisslos fortschrittsgläubig? Ökonomische Ästhetik und Naturerfahrung in der deutschen Gegenwartsliteratur“, in: *Ökologie und Literatur*. Hrsg. v. Peter Morris-Keitel und Michael Niedermeier. New York et al: Peter Lang 2000, 167-189.
- Morton, Timothy: *The Ecological Thought*. Cambridge, MA, und London, England: Harvard University Press 2010.

- Moser, Hugo: „Neuere und Neueste Zeit. Von den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts“, in:  
*Deutsche Wortgeschichte*. Bd. III. Hrsg. v. Friedrich Maurer und Heinz Rupp. 3. Aufl.  
 Berlin, New York: Walter de Gruyter 1974, 529-646.
- Mrusek, Konrad: „’Wir raten den Bauern von der Gentechnik ab’: Bauern-Präsident Gerd  
 Sonnleitner über weniger Geld vom Staat, steigende Milchpreise und glückliche Tiere  
 in der Roboterlandwirtschaft“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (28. November  
 2010).
- Müller, Heiner: *Verkommenes Ufer/Medeamaterial/Landschaft mit Argonauten*, in:  
*Herzstück*. Berlin: Rotbuch 1983.
- Müller, Heiner: *Die Gedichte*. Hrsg. v. Frank Hörnigk. Frankfurt: Suhrkamp Verlag 1998.
- Müller, Heiner: *Germania Tod in Berlin*. Berlin: Rotbuch Verlag 1977.
- Naess, Arne: „The Shallow and the Deep, Long-Range Ecology Movement. A Summary“, in:  
*Inquiry* 16 (1973), 95-100.
- Nelson, Rob: „Doc-Making Off the Map: Nikolaus Geyrhalter at Anthology“,  
<http://www.villagevoice.com/2010-01-12/film/doc-making-off-the-map-nikolaus-geyrhalter-at-anthology/full/> (18.9.2013).
- Neshitov, Tim: „In den Magen, aus dem Sinn“, in: *Süddeutsche Zeitung* (7./ 8. Juli 2012).
- Nestle, Marion: „Writing the Food Studies Movement“, in: *Food, Culture and Society* 13.2  
 (2010), 160-168.
- Nestle, Marion: *Food Politics: How the Food Industry Influences Nutrition and Health*.  
 Berkeley: University of California Press 2002.
- Nietzsche, Friedrich: „Also sprach Zarathustra II“, in: *Sämtliche Werke*. Kritische  
 Studienausgabe in 15 Bänden. Bd. 4. Hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari.

- München: Deutscher Taschenbuch Verlag & Berlin und New York: de Gruyter 1980, 103-190.
- Nilson, Ann: „Where is the Future? Time and Space as Categories in Analyses of Young People's Images of the Future“, in: *Innovation* 12.2 (1999), 175-194.
- Nixon, Rob: *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge: Harvard University Press 2011.
- Noellgen, Sabine: „Für eine grüne Germanistik: Vorschläge zur Umprofilierung einer Randdisziplin“, in: *Aussiger Beiträge: Germanistische Schriftenreihe aus Forschung und Lehre* 5 (2011), 49-56.
- Norgaard, Kari Marie: *Living in Denial: Climate Change, Emotions, and Everyday Life*. Cambridge und London: The MIT Press 2011.
- O’Riordan, Tim: *Environmentalism*. London: Pion Limited 1976.
- Orr, David: *Earth in Mind: On Education, Environment, and The Human Prospect*. Washington D.C.: Island Press 1994.
- Osnos, Evan: „Letter from Fukushima: The Fallout“, in: *The New Yorker* (17. Oktober 2011), 46-61.
- Ott, Konrad: *Umweltethik. Zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag 2010.
- Pabst, Reinhard: *Thomas Mann in Venedig. Eine Spurensuche*. Frankfurt am Main: Insel 2004.
- Pekler, Michael: „Über NGF“, <http://www.ourdailybread.at/jart/projects/utb/releases/en/resources/OUR%20DAILY%20BREAD%20Booklet.pdf> (16.8.2013).

- Pfister, Christoph: „The ‘1950s Syndrome’ and The Transition From A Slow-Going to A Rapid Loss of Global Sustainability“, in: *The Turning Points of Environmental History*. Hrsg. v. Frank Uekoetter. Pittsburgh: The University of Pittsburgh Press 2010, 90-118.
- Pirskawetz, Lia: „Umweltkritische Literatur in der DDR zwischen Totalverbot und Erfolg“, in: *Literatur und Umwelt*. Mit einem Beitrag von Sabine Jambon und Redeauszügen von Jost Hermand und Margarete Hausmann. Hrsg. v. Pia Pirskawetz. Universität Rostock 1997, 45-76.
- Plant, Margaret: *Venice Fragile City 1797 – 1997*. New Haven and London: Yale University Press 2002.
- Plumwood, Val: *Environmental Culture: The Ecological Crisis of Reason*. London und New York: Routledge 2002.
- Plumwood, Val: *Feminism and The Mastery of Nature*. London und New York: Routledge 1993.
- Plumwood, Val: „Surviving a Crocodile Attack“, <http://www.utne.com/arts/being-prey.aspx#axzz2nvL02fUA> (30.10.2013).
- Pollan, Michael: *The Omnivore’s Dilemma: A Natural History of Four Meals*. New York: Penguin Press 2006.
- Pollan, Michael: *The Botany of Desire. A Plant’s-Eye View of the World*. New York: Random House 2001.
- Prager, Brad: „Mit den Augen des Tieres – Werner Herzogs Primaten“, in: *Lektionen in Herzog: Neues über Deutschlands verlorenen Filmautor Werner Herzog und sein Werk*. Hrsg. v. Chris Wahl. München: Richard Boorberg Verlag 2011, 210-233.

Prager, Brad: *The Cinema of Werner Herzog: Aesthetic Ecstasy and Truth*. London und New York: Wallflower Press 2007.

Presner, Todd Samuel: *Mobile Modernity: Germans, Jews, Trains*. New York: Columbia Press 2007.

Pressac, Jean-Claude: *Die Krematorien von Auschwitz. Die Technik des Massenmordes*. Aus dem Französischen von Eliane Hagedorn und Barbara Reitz. München und Zürich: Piper 1993.

Pscheider, Günter: „Die mitleidlosen Tempel der Effizienz“, <http://www.raymagazin.at/magazin/2006/04/unser-taeglich-brot-mitleidlose-tempel-der-effizienz> (16.8.2013).

Raabe, Wilhelm: *Pfisters Mühle*. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/548/1> (24.2.2014).

Radkau, Joachim: *Die Ära der Ökologie: Eine Weltgeschichte*. München: C.H. Beck 2011.

Rahmsdorf, Inga: „Der Mais gärt“ in: *Süddeutsche Zeitung* (13./14. November 2010).

Ratcliff, Evan: „Taming the Wild“, in: *National Geographic* 3 (2011), 34-59.

Raymond, Dominick H.: *The Environmental Movement in Germany. Prophets and Pioneers, 1871-1971*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press 1992.

Rees, William E.: „Degradation and the Arrow of Time“, in: Burtynsky, Edward. *Oil*. Göttingen: Steidl 2009, 195-200.

Renov, Michael: „Towards a Poetics of Documentary“, in: *Theorizing Documentary*. Hrsg. v. Michael Renov. New York und London: Routledge 1993, 12-36.

Riess, Waltraud: „Die andere Seite“, in: *Kindlers Literatur Lexikon*. Hrsg. v. Wolfgang von Einsiedel. Bd. 2. Zürich: Kindler 1971, 1019-1020.

- Rigby, Kate: „Writing in the Anthropocene: Idle Chatter or Ecoprophetic Witness?“, in: *Ecological Humanities* 47 (2009), <http://www.australianhumanitiesreview.org/archive/Issue-November-2009/rigby.html> (6.2.2014).
- Rindisbacher, Hans J.: „The Stench of Power“, in: *The Smell Culture Reader*. Hrsg. v. Jim Drobnick. Oxford und London: Berg 2006, 137-147.
- Rink, Dieter: „The Rise and Fall of an Industrial Region“, in: *Shrinking Cities*. Hrsg. v. Philipp Oswald. Bd. 1. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag 2006, 632-639.
- Riordan, Colin: „Preface“, in: *Green Thought in German Culture: Historical and Contemporary Perspectives*. Cardiff: University of Wales 1997, ix-xiv.
- Robbins, Kevin: „Identity“, in: *New Keywords. A Revised Vocabulary of Culture and Society*. Hrsg. v. Tony Bennett, Lawrence Grossberg und Meaghan Morris. Malden: Blackwell Publishing 2005, 172-175.
- Rockström, Johan: „A safe operating space for humanity“, in: *Nature* 461 (2009), 472-475.
- Rödter, Andreas: *Deutschland einig Vaterland: Die Geschichte der Wiedervereinigung*. München: C.H. Beck 2009.
- Röggla, Kathrin: „geisterstädte, geisterfilme“, in: *besser wäre: keine. Essays und Theater*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2013, 7-22.
- Röggla, Kathrin: *die alarmbereiten*. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag 2010.
- Röggla, Kathrin: *worst case*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2008.
- Rohwetter, Markus: „Der Wassermann“, in: *DIE ZEIT* (18.8.2011).
- Ross, Andrew: *Strange Weather. Culture, Science, and Technology in the Age of Limits*. London and New York: Verso 1991.

- Rueckert, William J.: „Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism“, in: *The Ecocriticism Reader*. Hrsg. v. Cheryl Glotfelty und Harold Fromm. Athens: University of Georgia 1996, 105-123.
- Sachs, Jeffrey D.: *Common Wealth. Economics for a Crowded Planet*. New York: The Penguin Press 2008.
- Sagan, Dorion: „Introduction. Umwelt after Uexküll“, in: Jakob von Uexküll, *A Foray into the Worlds of Animals and Humans*. Übersetzt v. Joseph O’Neill. Minneapolis and London: University of Minnesota Press 2010, 1-34.
- Schama, Simon: *Landscape and Memory*. New York: Vintage Books 1995.
- Schipper, Bernd U.: „Apokalyptik und Apokalypse – Ein religionsgeschichtlicher Überblick“, in: *Apokalypse. Zur Soziologie und Geschichte religiöser Krisenrhetorik*. Hrsg. v. Alexander K. Nagel, Bernd U. Schipper and Ansgar Weymann. Frankfurt und New York: Campus Verlag 2008, 73-98.
- Schmid, Ulrich: „Einleitung“, in: *Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. v. Ulrich Schmid. Stuttgart: Reclam 2010, 9-37.
- Schneider, Helmut J.: „Erinnerte Natur: Einleitende Bemerkungen zur poetischen Geschichte deutscher Landschaft“, in: (ders.), *Deutsche Landschaften*. Frankfurt am Main: Insel 1981, i-xxii.
- Schoch, Julia: „Wo Venedig einst gestanden haben wird“, in: *Sinn und Form: Beiträge zur Literatur* 63 (2011), 493-498.
- Schrader, Christoph: „Das Meer im Jahr 2300“, in: *Süddeutsche Zeitung* (26.6.2012).
- Schuhmacher, Klaus: „Exil als Reich. Wolfgang Hilbigs Übertragung der DDR“, in: *Deutsch-Deutsches Literaturexil. Schriftstellerinnen und Schriftsteller aus der DDR in*

- der Bundesrepublik*. Hrsg. v. Walter Schmitz und Jörg Bernig. Dresden: Thalem 2009, 690-713.
- Schulze, Ingo: „Erzähle, sage ich mir, sonst wird alles ins Vergessen taumeln’. Nachwort“, in: Hilbig, Wolfgang: *Erzählungen. Werke*. Bd 3. Hrsg. v. Jörg Bong, Jürgen Hosemann und Oliver Vogel. Frankfurt am Main: S. Fischer 2010, 283-346.
- Schwägerl, Christian: *Menschenzeit: Zerstören oder gestalten? Die entscheidende Epoche unseres Planeten*. München: Riemann Verlag 2010.
- Schwartau, Cord: „Die Entwicklung der Umwelt in der DDR. Neue Probleme durch Renaissance der Braunkohle“, in: *Umweltprobleme und Umweltbewußtsein in der DDR*. Hrsg. v. Redaktion Deutschland Archiv. Köln: Verlag Wirtschaft und Politik 1985, 9-38.
- Schwarz, Alexander: Wahre Bilder des Grauens: Ästhetik und Authentizität in Werner Herzogs Lektionen in Finsternis (1992). *Perspektiven des Dokumentarfilms*. Hrsg. v. Manfred Hattendorf München: diskurs film verlag 1995, 167-190.
- Sheehan, Paul: „Postmodernism and Philosophy“, in: *The Cambridge Companion to Postmodernism*. Hrsg. v. Steven Connor. Cambridge: Cambridge University Press 2004, 20-42.
- Shepard, Paul: *The Others: How Animals Made Us Human*. Washington D.C.: Island Press 1996.
- Shepard, Paul: „On Animal Friends“, in: *The Biophilia Hypothesis*. Hrsg. v. Stephen R. Kellert und Edward Wilson. Washington, DC: Island Press 1993, 276-300.
- Shepard, Paul und Barry Sanders: *The Sacred Paw: The Bear in Nature, Myth, and Literature*. New York: Viking 1985.

- Sherwonit, Bill: „Where the wild things remain“, *National Parks* 78.2 (2004), 42-46.
- Sieglerschmidt, Jörn: „Einleitung“, in: *Der Aufbruch ins Schlaraffenland: Stellen die Fünfziger Jahre eine Epochenschwelle im Mensch-Umwelt-Verhältnis dar?*  
Environmental History Newsletter No. 2. Hrsg. v. Jörn Sieglerschmidt. Mannheim:  
European Association for Environmental History 1995, 3-8.
- Smil, Vaclav: „Coal“, in: *Encyclopedia of World Environmental History*. Bd. 1. Hrsg. v. Shepard Krech, J.R. McNeill und Carolyn Merchant. New York und London:  
Routledge 2004, 239-240.
- Smil, Vaclav: „Oil“, in: *Encyclopedia of World Environmental History*. Bd 3. Hrsg. v. Shepard Krech, J.R. McNeill und Carolyn Merchant. New York und London:  
Routledge 2004, 962-964.
- Soper, Kate: „Nature/'nature'“, in: *Nature, Science, Culture*. Hrsg. v. George Robertson et al.  
London und New York: Routledge 1996, 22-34.
- Sorg, Reto und Stefan Bodo Würffel: „Utopie und Apokalypse - Meistererzählungen der Moderne? Zur Einführung“, in: *Utopie und Apokalypse in der Moderne*. München:  
Fink, 2010, 7-15.
- Stanescu, James: „Species Trouble: Judith Butler, Mourning, and the Precarious Lives of Animals“, in: *Hypatia* 27.3 (2012), 567-582.
- Steeves, Peter H.: „Introduction“, in: *Animal Others: On Ethics, Ontology, and Animal Life*.  
Hrsg. v. Peter H. Steeves. Albany: State University of New York 1999, 1-14.
- Stenzel, Julia: „Ei“, in: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Hrsg. v. Günter Butzer und Joachim Jacob. Stuttgart und Weimer: Verlag J.B. Metzler 2008, 74-75.
- Stephan, Inge und Alexandra Tacke: *NachBilder des Holocaust*. Köln: Böhlau 2007.

- Stone, Christopher D.: „The Environment in Wartime: An Overview“, in: *The Environmental Consequences of War: Legal, Economic, and Scientific Perspectives*. Jay E. Austin und Carl E. Bruch Hgg.). Cambridge: Cambridge UP 2000, 16-35.
- Stukenberg, Kurt: „Tod aus dem Schlot“, in: *Greenpeace Nachrichten* 2 (2013), 16.
- Suzuki, David und Holly Dressel: *From Naked Ape to Superspecies: Humanity and the Global Eco-Crisis*. Vancouver, Toronto & Berkeley: Greystone Books 2004.
- Tölke, Dirk: „Von tiefem Schnee und der Spitze des Eisberges. Zur Wahrnehmungsgeschichte von Eislandschaften und ihren typischen Darstellungsformen“, in: *The Waste Land: Desert and Ice. Barren Landscapes in Photography*. Hrsg.v. Thomas Trummer. Wien: selene Verlag, 2001, 20-47.
- Thornber, Karen Laura: *Ecoambiguity. Environmental Crises and East Asian Literatures*. Ann Arbor: The University of Michigan Press 2012.
- Tommeke, Heribert: „Teilnehmende Beobachtung: Ein neues Autorenporträt von Wolfgang Hilbig“. [http://www.iaslonline.lmu.de/index.php?vorgang\\_id=3490](http://www.iaslonline.lmu.de/index.php?vorgang_id=3490) (20. 6. 2012).
- Tommeke, Heribert: „Das bürgerliche Erbe der DDR-Literatur: Eine Skizze“, in: *Weimarer Beiträge* 56.4 (2010), 544-563.
- Trautwein, Wolfgang: *Erlesene Angst – Schauerliteratur im 18. und 19. Jahrhundert*. München und Wien: Carl Hanser Verlag 1980.
- Treadwell, Timothy und Jewel Palovak: *Among Grizzlies: Living with Wild Bears in Alaska*. New York: Harper Collins Publishers 1997.
- Trummer, Thomas: „The Waste Land. Zur Ausstellung“, in: *The Waste Land: Desert and Ice. Barren Landscapes in Photography*. Hrsg. v. Thomas Trummer. Wien: selene Verlag 2001, 6-19.

- Tyler, Tom: „The Case of the Camel.“ *Animal Encounters*. Tom Tyler und Manuela Rossini (Hgg.). Leiden und Boston: Brill, 2009. 1-9.
- Uekoetter, Frank: *The Magic of One: Reflections on the Pathologies of Monoculture*. München: *RCC Perspectives 2* (2011).
- Uekoetter, Frank: *Die Wahrheit ist auf dem Feld: Eine Wissensgeschichte der deutschen Landwirtschaft* (2010). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2010.
- Uekoetter, Frank: *The Age of Smoke: Environmental Policy in Germany and the United States, 1880-1970*. University of Pittsburg Press 2009.
- Uexküll, Jakob Johann von: *Umwelt und Innenwelt der Tiere*. 2. Aufl. Berlin 1921.
- Wagenhofer, Erwin und Max Annas: *We Feed the World: Was uns das Essen wirklich kostet*. Freiburg: Orange Press 2006.
- Walter, François: *Katastrophen. Eine Kulturgeschichte vom 16. bis ins 21. Jahrhundert*. Aus dem Französischen übersetzt von Doris Butz-Striebel und Trésy Lejoly. Stuttgart: Philipp Reclam 2010.
- Warner, Michael: „Introduction“, in: *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*. Hrsg. v. Michael Warner. University of Minnesota Press 1993, vii-xxxi.
- Weisman, Alan: *The World without Us*. New York: St. Martin's Press 2007.
- Welzer, Harald: „Blind in die Apokalypse“, in: *Süddeutsche Zeitung* (31.12.2012/1.1.2013), 2.
- Welzer, Harald: „Apokalypse jetzt. Neues vom Weltende?“, in: *Literaturen 3* (2010), 35-40.
- Werner, Hans und Peter Weiss: *Schwarzbuch Markenfirmen*. Wien und Frankfurt am Main: Deuticke 2001.

- Weymann, Ansgar: „Gesellschaft und Apokalypse“, in: *Apokalypse: Zur Soziologie und Geschichte religiöser Krisenrhetorik*. Frankfurt und New York: Campus Verlag 2008.
- White, Lynn: „The Historical Roots of Our Ecological Crisis“, in: *American Association of the Advancement of Science* 155 (1967), 1203-1207.
- Wilke, Sabine: „Editorial: Umwelt und Literatur- und Kulturwissenschaft“, in: *literatur für leser* 3 (2012). Peter Lang Edition, 121-126.
- Williams, Raymond: *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. New York: Oxford University Press, 1976.
- Wilson, Edward O.: *Biophilia*. Cambridge, MA, und London, England: Harvard University Press 1984.
- Wolf, Christa: „Bücher helfen uns auch nicht weiter“, in *DIE ZEIT* (17.3.2011), 53.
- Wolf, Christa: *Störfall. Nachrichten eines Tages*. Darmstadt: Luchterhand 1987.
- Wolf, Christa: *Kassandra*. Darmstadt: Luchterhand 1983.
- Wolf, Fritz: „Zunehmende Formatierung: Über den Umgang mit dokumentarischen Sendeplätzen im Fernsehen“, in: *Dokumentarfilm im Umbruch: Kino-Fernsehen-Neue Medien*. Hrsg. v. Peter Zimmermann und Kay Hoffmann. Konstanz: UKW Verlagsgesellschaft 2006, 105-115.
- Wolfe, Cary: „Introduction“, in: *Animal Rites: American Culture, the Discourse of Species, and Posthuman Theory*. Chicago and London: The University of Chicago Press 2003, 1-17.
- Wright, Les: *The Bear Book: Readings in the History and Evolution of a Gay Male Subculture*. New York and London: Harrington Park Press 1997.

Wuthenow, Ralph Rainer: „Verwerfungen, Verwesungen. Zur Prosa von Wolfgang Hilbig“,  
in: *Wolfgang Hilbig*. Hrsg. v. H. L. Arnold. München: edition *text+kritik* 1994, 28-36.

Yaeger, Patricia: „Editor’s Column: Literature in the Ages of Wood, Tallow, Coal, Whale  
Oil, Gasoline, Atomic Power, and Other Energy Sources“, in: *PMLA* 126.2 (2011),  
305-310.

Zalasiewicz, Jan: *The Earth After Us: What Legacy Will Humans Leave in the Rocks?*  
Oxford: Oxford University Press 2008.

Zapf, Hubert: „Kulturökologie und Literatur: Ein transdisziplinäres Paradigma der  
Literaturwissenschaft“, in: *Kulturökologie und Literatur: Beiträge zu einem  
transdisziplinären Paradigma der Literaturwissenschaft*. Hrsg. v. Hubert Zapf und  
Christina Caupert. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2008, 15-44.

## **Filmografie**

*Auch Zwerge haben klein angefangen* (1970, Werner Herzog)

*Stroszek* (1977, Werner Herzog)

*Burden of Dreams* (1982, Les Blank und Maureen Gosling)

*Fitzcarraldo*. (1982, Werner Herzog)

*Grizzly Diaries* (1999, Timothy Treadwell)

*Anatomy of a Bear Bite* (2004, Discovery Channel)

*Deadly Passion: Tragedy in Katmai* (2005, Stefan Quint)

*Grizzly Man* (2005, Werner Herzog)

*Unser täglich Brot* (2005, Nikolaus Geyrhalter)

*We Feed the World* (2005, Erwin Wagenhofer)

*Yellow Cake - Die Lüge von der sauberen Energie* (2005 – 2010, Joachim Tschirner)

*On The Ecstasy of Ski-Flying: Werner Herzog in Conversation with Karen Beckman at  
Slought Foundation, Philadelphia, October 25, 2007* (2007)

*Encounters at the End of the World* (2007, Werner Herzog)

*Food Inc.* (2008, Robert Kenner)

*Plastic Planet* (2009, Werner Boote)

*Frisch auf den Müll - Die globale Lebensmittelverschwendung* (2010, Valentin Thurn)

*The Cave of Forgotten Dreams* (2010, Werner Herzog)

*Unser täglich Gift* (2011, Marie-Monique Robin)

*Vegucated* (2011, Marisa Miller Wolfson)

*Müll im Garten Eden* (2012, Fatih Akin)