

# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

*Von Wasserfällen, Aalen und Urzeitpferdchen*

**Identifikatorische Strategien zur Affekterzeugung  
in der visuellen Kunst und Literatur des Anthropozäns  
anhand skandinavischer Beispiele in Text und Bild**

verfasst von / submitted by

**Carina Schlager BA**

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfillment of the requirements for the degree of  
**Master of Arts (MA)**

Wien, 2023 / Vienna, 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

UA 066 868

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Masterstudium Skandinavistik

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. paed. Antje Wischmann

## Vorwort

Im Jahr 2012 habe ich zum ersten Mal Island besucht. Die erhabene Landschaft mit ihren scheinbar unberührten Weiten zog mich in ihren Bann. Beim nächsten Besuch im Jahr 2017 fand ich die Insel aber bereits verändert vor: einige Trampelpfade waren mit sauber asphaltierten Straßen ersetzt worden, Zäune aufgestellt und Naturschauspiele für Tourist\_innen zugänglich gemacht. Besonders der Besuch des Kraftwerkes Kárahnjúkavirkjun, welches Energie für das Aluminiumwerk Fjarðaál liefert und durch einen riesigen Staudamm die gesamte Landschaft verändert, richtete meinen Blick auf die menschengemachten Transformationen auf Island.

Im selben Jahr nahm ich bei einer Ringvorlesung von Eva Horn zum Thema „Anthropozän“ teil und dieses Konzept ließ mich nicht mehr los. Meine eigene Ohnmacht gegenüber den einschneidenden Veränderungen unserer Umwelt und die Schwierigkeit sich diese vorzustellen, haben mich bereits lang beschäftigt. Ich war irritiert von Menschen, die behaupteten sie gingen gerne „hinaus in die Natur“, da diese nicht das Gegenstück zu menschlicher Kultur ist, sondern ihrerseits ein menschengemachtes Konzept ist. Die Omnipräsenz von Umweltveränderungen und der Eskalation der menschlichen Zerstörung der Umwelt wird oft aus Selbstschutz verdrängt oder verharmlost.

Bei der Beschäftigung mit Anthropozän-Kunst zeigte sich mir schnell großes Potential im Sinne des Vor- und Darstellens des Anthropozäns. Besonders durch die Ausstellung „Nach uns die Sintflut“ im Hundertwasserhaus in Wien 2020 wurde mir bewusst, dass meine Masterarbeit dieses Thema behandeln muss. Durch meine Studien der Environmental Humanities in Oslo haben sich neue Perspektiven zu diesem Thema gebildet. Den Reading Groups der Oslo School of Environmental Humanities mit inspirierenden Vorlesungen von Hugo Reinert folgten eine Winter School an der KTH Universität in Stockholm. Weiters förderten ein Onlinekurs zu Kunst und Anthropozän der Künstlerin Dorine van Meel und zahlreiche Onlinevorträgen zum Thema Environmental Humanities und Kunst und Anthropozän meine fachliche Kompetenz. Besonders in Kombination mit meiner eigenen künstlerischen Auseinandersetzung mit ökologischen Themen - sowohl privat als auch in Gruppierungen und Initiativen wie „Feral Malmö“, „Locally Alien“, „Club Real“ etc. - bekam diese wissenschaftliche Arbeit große Bedeutung für mich.

Besonders möchte ich mich an dieser Stelle bei meiner Betreuerin Univ.-Prof. Dr. Antje Wischmann bedanken, die mit viel Bedacht und ihrem umfangreichen Wissen den Wald aus Spezialisierungen mit mir gelichtet und mir mit ihrer Motivation und Begeisterung einen sinnbildlichen Propeller auf dem Rücken verpasst hat. Tack så jättemycket för allt, kära Antje!

Außerdem geht ein großer Dank an meine Kolleg\_innen im Forschungskolloquium, die mir fachlich und emotional zur Seite gestanden sind und an meine engagierten Korrekturleserinnen Barbara Schlager und Flora Wiederkehr. Ich überreiche euch symbolische Blumen und bedanke mich für alles!

Carina Schlager,  
Malmö am 25.05.2023

# Inhaltsverzeichnis

|                                                                                                                 |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1. Einleitung .....                                                                                             | 1  |
| 1.1.Hintergrund und Zielsetzung.....                                                                            | 1  |
| 1.2.Begriffsklärung und Forschungsüberblick .....                                                               | 3  |
| 1.2.1.Anthropozän: hilfreiches Konzept oder überholtes Modewort? .....                                          | 6  |
| 1.2.2.Neukonzeptualisierungen: Natur, Kultur und Mensch .....                                                   | 12 |
| 1.3.Theoretische Vorüberlegungen und methodische Verankerung.....                                               | 15 |
| 1.3.1.Probleme des Vor- und Darstellens des Anthropozäns .....                                                  | 16 |
| 1.3.2.Wege für Kunst und Literatur: Ästhetik, Identifikation und Affekt.....                                    | 16 |
| 1.3.3.Identifikatorische Strategien zur Affekterzeugung .....                                                   | 19 |
| 1.4.Forschungsfrage und Herangehensweise.....                                                                   | 20 |
| 2. Affekterzeugende Strategien des Anthropozäns in Literatur und Bildender Kunst .....                          | 23 |
| 2.1.Sublime Naturkonzepte .....                                                                                 | 23 |
| 2.1.1.Text- und Bildgruppenspezifische Vorbesprechung: romantisches Naturkonzept und<br>Wiederverzauberung..... | 23 |
| 2.1.2.Svælgfoss-Serie (1907-1908) von Theodor Kittelsen .....                                                   | 27 |
| 2.1.3.Waterfall (2021) von Ólafur Eliasson .....                                                                | 31 |
| 2.1.4.Zwischenresümee .....                                                                                     | 38 |
| 2.2.Verlagerung des Fokus von menschlichen auf nichtmenschliche Akteur_innen .....                              | 41 |
| 2.2.1.Textgruppenspezifische Vorbesprechung: Wege zur Einfühlung in verschiedene Spezies .....                  | 42 |
| 2.2.2.Ålevangeliet (2019) von Patrik Svensson .....                                                             | 55 |
| 2.2.3.Zwischenresümee .....                                                                                     | 71 |
| 2.3.Sensibilisierung für multiperspektivische, raum- und zeitübergreifende Wahrnehmung .....                    | 72 |
| 2.3.1.Text- und Bildgruppenspezifische Vorbesprechung.....                                                      | 72 |
| 2.3.2.Machine (2006) von Peter Adolphsen.....                                                                   | 74 |
| 2.3.3.Glacier Melt Series 1999/2019 (2019) von Ólafur Eliasson .....                                            | 85 |
| 2.3.4.Zwischenresümee .....                                                                                     | 89 |
| 3. Auswertung .....                                                                                             | 91 |
| 3.1.Probleme des Vor- und Darstellen des Anthropozäns .....                                                     | 91 |
| 3.2.Identifikatorische Strategien zur Affekterzeugung .....                                                     | 94 |
| 3.3.Abschlussdiskussion und Ausblick.....                                                                       | 97 |

## 1. Einleitung

|                            |     |
|----------------------------|-----|
| Bibliografie.....          | 99  |
| Primärmaterialien .....    | 99  |
| Sekundärliteratur .....    | 99  |
| Anhang .....               | 104 |
| Abstract (Deutsch).....    | 104 |
| Abstract (English).....    | 104 |
| Abbildungsverzeichnis..... | 105 |



# 1. Einleitung

## 1.1. Hintergrund und Zielsetzung

Welchen Einfluss hat der Mensch auf die (nichtmenschliche) Welt? Seit wann und wie hat er diese transformiert? Wie wird sich der Planet Erde in den nächsten Jahren, Jahrzehnten, Jahrhunderten entwickeln? Inwiefern beschäftigt sich der Mensch mit der Umwelt und der nichtmenschlichen Welt und wie wird diese Interaktion sichtbar? Hat sich die Menschheit von ihrer Umwelt losgelöst bzw. versucht sich unabhängig zu machen? Wie nimmt sie Bezug auf ihren Lebensraum? Weshalb fühlen so viele Menschen eine Ohnmacht gegenüber den tiefgreifenden Umweltveränderungen? Und warum drehen sich all diese Fragen um den Menschen? Fragestellungen dieses Ausmaßes sind zweifelsohne nicht klar zu beantworten, nichtsdestotrotz sind sie omnipräsent. Die dringendsten gesellschaftlichen Herausforderungen der Gegenwart haben mit Klimaveränderungen und dem Verlust der biologischen Vielfalt zu tun. Das Konzept „Anthropozän“, welches als Versuch gesehen werden kann, den menschlichen Einfluss auf die Erde zu erfassen, ist genauso unklar wie die vielen Faktoren, Vorstellungen und Konnotationen die dabei mitschwingen. Es kann aber als sehr gängige Erschließungsmöglichkeit gesehen werden, um Perspektiven und Denkfiguren zur Betrachtung von Dynamiken zwischen Mensch und Umwelt zu stiften. Kulturhistorisch gesehen kann es verdeutlichen, wie sich der Mensch nichtmenschliche Lebensformen vorgestellt, sie genutzt und transformiert hat. Umgekehrt, zeigt es, welche Rolle verschiedene Naturkonzepte in sozialen, kulturellen, politischen und wirtschaftlichen Bereichen gespielt haben und es bis heute tun. Der Begriff „Anthropozän“ wird mittlerweile auch außerhalb des akademischen Kontexts verwendet und ist bis zu Kunstaussstellungen, Literaturprojekten, Stadtplanung, Umweltaktivismus etc. vorgegriffen.

In Kunst und Literatur werden verschiedene ästhetische Wirkungsweisen und Strategien angewandt, welche der Schwierigkeit der Darstellung des Anthropozän entgegenwirken. Während in vielen visuellen und literarischen Darstellungsformen zum Beispiel menschliche und nichtmenschliche Lebensformen miteinander in Kontakt treten, werden in anderen immense Zeit- und Raumhori-zonte überbrückt, die vom Menschen generierten und veralteten Grenzen zwischen Kunst und Kultur aufgelöst und nicht zuletzt Rezipient\_innen dazu veranlasst, anders über ihre Umwelt und ihre eigenen Auswirkungen auf diese zu reflektieren.

In dieser Arbeit werden einige typische Merkmale der Kunst und Literatur herausgearbeitet, welche zum Hineinfühlen und Interagieren anregen, Identifikation erzeugen und dadurch Affekt gegenüber nichtmenschlichen Lebensformen, Landschaften und der Umwelt im Allgemeinen generieren.

Das Thema ist mir persönlich ein großes Anliegen; die Motivation dafür stammt aus unterschiedlichen Quellen. Das erste Mal bin ich mit dem Thema „Anthropozän“ durch eine Ringvorlesung im Jahr 2017 an der Universität Wien geleitet durch Eva Horn in Berührung gekommen. Dies hat meine gesamte Einstellung zu meinem (Skandinavistik-)Studium verändert, andere Themen im Lichte der Dringlichkeit der Anthropozänforschung unwichtig erscheinen lassen. Eva Horn ist die Leiterin des Vienna Anthropocene Network, welches sich als interdisziplinäre Gruppe von Forscher\_innen versteht, welche sich „mit den Herausforderungen der Zukunft aus der Perspektive der Geistes-, Sozial- und Naturwissenschaften auseinandersetzen“ (siehe <https://anthropocene.univie.ac.at/>, zuletzt zugegriffen 22.11.22). Nach einiger Zeit, in der ich mich viel mit der Anthropozän-Thematik auseinandergesetzt habe, habe ich schließlich beschlossen, meinen Fokus auf die skandinavische Annäherung zum Thema Anthropozän zu legen. Ich besuchte im Jahr 2021 Vorlesungen, reading groups und environmental art Ausstellungen der Oslo School of Environmental Humanities (OSEH). Dort erfuhr ich vor allem durch die Lehrveranstaltung „The Cultural History of Nature“ von Hugo Reinert eine Auffächerung meines Wissens und Nachdenkens über Naturkonzepte und konnte ein stabiles theoretisches Fundament zum tieferen Verständnis von Ökokritik und der Geschichte der Auseinandersetzung mit Naturkonzepten aufbauen. Hugo Reinert forscht am Institutt for kulturstudier an der Universität Oslo zu „Bionic Natures“, „Monsters of the Anthropocene“ und „Heritage and the Anthropocene“. Weiters hat mein Studium in Norwegen zu Medienvermittlung und -wirkung und Kulturgeschichte meine Perspektiven zu diesem komplexen Thema erweitert und die Beschäftigung mit ästhetischen Objekten innerhalb von Kunst und Literatur in Bezug auf das Anthropozän angeregt. Die Winter School „Occupy Climate Change!“ des Environmental Humanities Laboratory an der Kungliga Tekniska Högskolan in Stockholm half mir dabei, diesen umfangreichen Komplex aus wissenschaftlichen Disziplinen, aktivistischen Bestrebungen und ästhetischen Auseinandersetzungen zu überblicken und zu bewältigen. Der Kurs „Towards a world ship: Understanding the Ecological Crisis through Arts“ von Dorine van Meel am Berlin Art Institut gab mir außerdem eine postkoloniale Perspektive auf die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Anthropozän.

Im Folgenden werden zunächst theoretische Vorüberlegungen angestellt, Grundprämissen herausgearbeitet und theoretische Begriffe und Konzepte erklärt und präzisiert. Ich werde Kategorien für Strategien zur Affekterzeugung in Kunst und Literatur aufstellen und damit eine Grundlage für die Analyse von ästhetischen Darstellungs- und Wirkungsweisen mit dem Anthropozän zu bilden. Dies soll dabei helfen durch das unübersichtliche Meer des Themenschwerpunkts der skandinavischen Auseinandersetzung mit dem Anthropozän zu navigieren und einen Anwendungsbezug für das analysierte Bild- und Textmaterial zu schaffen.

Im Anschluss folgen die konkrete Fragestellung und die Vorgehensweise, bevor im Hauptkapitel drei verschiedene Strategien präsentiert und anhand von Beispielen aus dem skandinavischen literarischen und künstlerischen Kontext analysiert werden. Abschließend werden die Konzepte und konkreten Beispiele ausgewertet und die aufgestellten Kategorien erneut überprüft.

## 1.2. Begriffsklärung und Forschungsüberblick

Diese Arbeit platziert sich im inter- post-, bzw. transdisziplinären Forschungsgebiet der „Environmental Humanities“ (im Folgenden als EH abgekürzt); das sich rasant weiter entwickelt, alte Konzepte und Denkweisen infrage stellt, neue Terminologien hervorbringt und durch seine fluktuierende Beschaffenheit schwer abgrenzbar und definierbar ist. Aktivismus und Kunst sind wichtige Bestandteile der EH und es findet ein ungewöhnlich enger Austausch von Geistes- und Naturwissenschaften statt. Es fließen also eine Vielzahl an Disziplinen, Fächern und Strömungen in diesen komplexen Themenbereich ein. Traditionelle Fächer wie Philosophie und Anthropologie nähern sich an Geologie, Biologie und Erdsystemwissenschaften an und treten in Kontakt mit aktivistisch motivierten Strömungen wie z.B. Ökofeminismus oder Posthumanismus. Sie und werden anwendbar gemacht in Environmental Sciences & Sustainability Studies, Sozialökologie oder sogar in praktischen Anwendungsfeldern wie Environmental Engineering. Das Konzept des Anthropozäns habe sich laut Lidskog / Waterton in kürzester Zeit institutionalisiert und Netzwerke, Konferenzen, Websites, und Forschungsprogramme sowie pädagogische und künstlerische Verfahren hervorgebracht (vgl. Lidskog / Waterton 2016: 395).

Innerhalb der EH haben sich mittlerweile auch aus der Fülle an unterschiedlichen Ansätzen und Wirkungsfeldern heraus neue Schulen und Strömungen abgezweigt und das Feld befindet sich in stetigem Wachstum oder. Dieses breite Spektrum der Optionen innerhalb eines Forschungsgebietes musste für diese Masterarbeit zuerst gesichtet und geordnet werden, um angemessene methodische Zugriffe einschätzen und auswählen zu können. Als gemeinsamer Nenner innerhalb der EH kann aber die Beschäftigung mit der Verbindung von Mensch und dessen Umwelt gewertet werden. Es werden Begriffe problematisiert und deren Konnotationen bearbeitet, vor allem in Bezug darauf wie sich das Menschliche zum Nichtmenschlichen („non-human“ bzw. „more-than-human“<sup>1</sup>) verhält. Die Beziehung von ebendiesem Menschlichen und Nichtmenschlichen führen zu einer Neukonzeptionalisierung von Begriffen wie „menschlich“ oder „natürlich“. Es wird hinterfragt was das „Menschliche“ eigentlich konstituiert und auch im weiteren Sinne dieser Anthropozentrismus infrage gestellt.

---

<sup>1</sup> vgl. Forschungsprojekt des Centre for Environmental Humanities in Aarhus „BLUE: More-than-Human Ethnographies of Oceans in Crisis [<https://cas.au.dk/en/blue>, zuletzt zugegriffen 10.12.2022].

Des weiteren werden Naturkonzepte analysiert und das gesamte Konstrukt „Natur“ selbst dekonstruiert. Ein weiterer wichtiger Aspekt sind die verschiedenen Arten von Naturvorstellungen und -repräsentationen und deren gesellschaftliche Wirkung und Entstehung, wobei dies im Kapitel **2.1. Sublime Naturkonzepte** besprochen wird. Außerdem werden Kontrolle und Erhaltung, also die Domestizierung und Rationalisierung von Natur, thematisiert, wobei hierzu wird im Kapitel **2.2. Verlagerung des Fokus von menschlichen auf nicht-menschliche Akteur\_innen** noch genauer auf diese Aspekte, vor allem in Verbindung mit der Verlagerung der Erzählperspektive auf nichtmenschliche Akteur\_innen, eingegangen wird. Außerdem ist der Faktor der Verbindung von Wissen und Kunst/Literatur und dessen zeitüberspannender Charakter innerhalb der EH ein omnipräsentes Thema, welches wiederum im Kapitel **2.3. Sensibilisierung für multiperspektivische und raum- und zeitübergreifende Wahrnehmung** besprochen wird. Diese gemeinsamen Themen innerhalb der EH bedingen sich also gegenseitig und hängen stark zusammen, auch wenn sie in dieser Arbeit in getrennten Kapiteln behandelt werden. Diese Interdependenz von Themen, Formen, Wirkungsweisen und Praktiken ist ein grundlegendes Merkmal der EH.

Weiters ist die politisch-aktivistische Ebene auch ein bedeutsamer Teil der EH. Hierbei stellt sich die Frage, wer für wen welche Natur bzw. Umwelt zu definieren und zu instrumentalisieren versucht. Es werden also unterschiedliche „environmentalisms“<sup>2</sup> und deren politische, gesellschaftliche und kapitalistische Beweggründe, welche auf verschiedene Zielgruppen ausgerichtet sind, untersucht. Auf der politischen Ebene gelten außerdem Strategien der Überzeugung, wie zum Beispiel apokalyptische Szenarien in politischen Reden<sup>3</sup>, die Neuauslegung der menschlichen Beherrschung der Umwelt aus kapitalistischer Sicht als positiv und chancenreich<sup>4</sup> oder Greenwashing durch „corporate storytelling“<sup>5</sup> als wichtige Interessensfelder innerhalb der EH. Hierbei sind Diskurse zu Klimagerechtigkeit<sup>6</sup> und der Aktivismus von z.B. Basisorganisation bedeutsam, wobei hier vor allem Rassismus und Kolonialismus („environmental racism“, „eco imperialism“) mit Transformationen der Umwelt in Verbindung gestellt werden (Menschen in sozialen Randgebieten und weniger

---

<sup>2</sup> z.B. „three main currents of environmentalism: Cult of Wilderness, Gospel of Eco-Efficiency, Mantra of Environmental Justice“ in Martinez-Alier, Joan (2003): *The Environmentalism of the Poor. A Study of Ecological Conflicts and Valuation*. Cheltenham: Edward Elgar Publishing.

<sup>3</sup> vgl. Swyngedouw 2013

<sup>4</sup> z.B. Vorstellung des „Good Anthropocene“ in Asufu-Adjaye, John / Blomqvist, Linus et al. (2015): *The Ecomodernist Manifesto* [<http://www.ecomodernism.org/>, zuletzt zugegriffen 11.02.2023].

<sup>5</sup> z.B. extremes Greenwashing in der Rebranding-Kampagne des norwegischen Ölkonzerns von „Statoil“ zu „Equinor“ [siehe [https://www.youtube.com/watch?v=hwLKEl9G\\_W0&t=23s](https://www.youtube.com/watch?v=hwLKEl9G_W0&t=23s), zuletzt zugegriffen 28.03.2023], zur Beschäftigung damit z.B. Vik, Synnøve Marie (2017): *Petro-Images of the Arctic and Statoil's Visual Imaginary*. In: L. Körber / S. MacKenzie et al. (Hg.) *Arctic Environmental Modernities: From the Age of Polar Exploration to the Era of the Anthropocene*. Cham: Palgrave Macmillan, 43–58.

<sup>6</sup> z.B. Pulido 2018; Gioielli 2015

privilegierten Voraussetzungen sind Klimawandel, Umweltverschmutzung und deren Auswirkungen in viel größerem Ausmaß ausgesetzt). Die Wichtigkeit und Auswirkungen dieser Aspekte und Diskurse werden gewiss nicht vernachlässigt und sollen hier erneut betont werden, jedoch können diese keinen direkten Einzug in diese Arbeit finden. Es soll dennoch mit einer ganzheitlichen feministischen, postkolonialen, kapitalismuskritischen Sicht, welche innerhalb der EH vorausgesetzt wird, auf das Thema geblickt werden.

In Skandinavien existiert ein großes Forschungsinteresse im Themenkreis der EH; es entstehen laufend neue Netzwerke, Arbeits- und Forschungsgruppen, Kurse und Studienprogramme, Konferenzen und Publikationen. Folgende sind die größten und wichtigsten Forschungszentren innerhalb der EH in Skandinavien:

- Oslo School of Environmental Humanities (OSEH) - University of Oslo
- The Norwegian Researcher School in Environmental Humanities (NoRS-EH)
- KTH Environmental Humanities Lab Stockholm (Schweden)
- Center for Environmental Humanities - Universität Aarhus (Dänemark)
- Environmental Humanities Forum - Universität Linköping (Schweden)

Bezüglich Forschungsliteratur gibt es beinahe unerschöpfliche Quellen an Schriften zum Anthropozän/EH, jedoch habe ich versucht für diese Arbeit eine Schneise zu schlagen und die wichtigsten Publikationen, welche für die (skandinavistische) Beschäftigung mit dem Anthropozän und Naturkonzeptionen bedeutsam sind, aufzuzählen: zur Einführung in das Anthropozän ist *Key Issues for the Humanities* (Horn/Bergthaller 2020) eine ausgezeichnete Basis, besonders in Bezug auf die Faktoren, welche die Repräsentation des Anthropozäns erschweren und die ästhetische Form von Kunst und Literatur im Anthropozän. Generell zur Kunst im Anthropozän und deren Wirkungsweisen kann *Art in the Anthropocene. Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies* (Davis/ Turpin 2015) als Standardwerk gesehen werden, für die skandinavistische Auseinandersetzung sind besonders *Artistic Visions of the Anthropocene North. Climate Change and Nature in Art* (Hedin/ Gremaud 2018) oder *Nordic Narratives of Nature and the Environment. Ecocritical Approaches to Northern European Literatures and Cultures* (Reinhard / Jonsson 2018) nennenswert. In der Spezialausgabe des Nordeuropa Forums *Changing Concepts of Nature in Contemporary Scandinavian Literature and Photography* (Federhofer / Linke 2021) werden ästhetische Strategien besprochen, die sich sowohl mit skandinavischer Literatur und Fotografie beschäftigen, die von Naturkonzepten handeln. Für die Problematisierung und Kontextualisierung der Begriffe Mensch, Kultur und Natur erwies sich besonders Dörte Linkes Dissertation *Reflexionen und Verwebungen. Wechselwirkungen von ›Natur‹ und ›Mensch‹ in der deutschen und dänischen Gegenwartsliteratur* (Linke 2021) als sehr fruchtbar und anwendbar.

### 1.2.1. Anthropozän: hilfreiches Konzept oder überholtes Modewort?

Innerhalb der EH kann der (wenn auch umstrittene) Begriff des „Anthropozän“ nicht umgangen werden, welcher oft als Sammelbegriff bzw. Denkfigur für die Beziehung von Mensch und Umwelt/Erde/Natur verwendet wird, um komplizierte Dynamiken, die den Horizont der veralteten Vorstellungen von Natur und Kultur sprengen, darzustellen. Der Begriff „Anthropozän“ ist mittlerweile nicht mehr lediglich dem akademischen Kontext vorenthalten, sondern ist auch in diversen Lyrik-Ausschreibungen, Kunstaustellungen, Zeitungsartikeln etc. vertreten. Das Wort ist dennoch nicht in den allgemeinen Wortschatz übergetreten, sondern behält eine gewisse akademische Prägung, die jedoch vermehrt eine Popularisierung erfährt. Innerhalb der EH sind der Begriff „Anthropozän“ und die damit zusammenhängenden Konzepte und Konnotationen außerordentlich umstritten, weshalb dieser kritisch beleuchtet werden soll. Deshalb werde ich das folgende Kapitel diesem Begriff bzw. Konzept widmen, seine Stärken und Schwächen aufzeigen, verschiedene Wirkungsweisen herausarbeiten und erklären, warum die Verwendung des Begriffes „Anthropozän“ für diese Arbeit dennoch sinnvoll ist.

#### a) Entstehung des Begriffs

Zunächst einige Worte zur Entstehung des Begriffs Anthropozän, die bereits wie eine literarische Repetitio anmutet, da sie in beinahe jeder Schrift zum Anthropozän wiederholt wird: Februar 2000, Cuernavaca, Mexico. Beim jährlichen Treffen des International Geosphere-Biosphere Programme (IGBP), eines Forschungsprogramms, welches von 1987 bis 2015 aktiv war, ruft Paul Crutzen zum ersten Mal mit öffentlicher Aufmerksamkeit den Begriff „Anthropozän“ aus. Der bereits verstorbene Meteorologe und Atmosphärenchemiker erhielt bereits 1995 den Nobelpreis für seine Arbeit zur Ozonschicht. Seine Intervention war der ständigen Verwendung des Begriffs Holozäns (welches für die letzten als 11700 Jahre gültig galt) seiner Kolleg\_innen für die gegenwärtige geologische Periode geschuldet, welche Crutzen nicht mehr als zeitgemäß ansah. Daraufhin wurde gemeinsam mit Süßwasserbiologe Eugene Stoermer, welcher den Begriff „Anthropozän“ bereits informell in Gebrauch hatte, „The 'Anthropocene'“ veröffentlicht (Crutzen/Stoermer 2002) gefolgt von Crutzens kurzem, aber einflussreichen Artikel „The Geology of Mankind“ in der Zeitschrift *Nature*. Diese beiden Aufsätze markierten nicht nur das Ende des Holozän, sondern auch den Menschen als „geologische Kraft“, welche bis auf planetarische Ebene wirkungsvoll ist (zitiert nach Horn/Bergthaller 2020: 1). Die Beschäftigung mit dem Einfluss des Menschen auf die Erde deklariert als „Anthropozän“ begann also in geologisch-erdsystemwissenschaftlichen Kreisen. Der Diskurs wurde auf soziologischer, anthropologischer und philosophischer Ebene in die Geistes- und Sozialwissenschaften übertragen

und erweitert. Heute ist die Anthropozänforschung also interdisziplinär und außerordentlich vielfältig. Auf alle Zusammenhänge und Argumentationen zum Anthropozän kann nicht eingegangen werden; dazu gibt es nahezu unerschöpfliche Quellen an einflussreicher Literatur.<sup>7</sup> Für diese Arbeit sollen jedoch einige problematische Standpunkte and Prämissen herauskristallisiert werden, welche für das Anthropozän-Konzept bedeutsam sind.

## b) Problematisierung des Begriffs Anthropozän

Der Begriff „Anthropozän“ (altgriechisch: ἄνθρωπος ‚Mensch‘ und καινός ‚neu‘) bezieht sich ursprünglich lediglich auf die geologische Periode, in der wir uns befinden. Jedoch hat der Terminus einen gewissen Wandel erfahren und dessen Anwendbarkeit ist durch unterschiedliche Stärken und Schwächen geprägt.

Sörlin betont in seinem Essay „Antropocen. En essä om människans tidsålder“ die Wichtigkeit von Bezeichnungen und vergleicht den Anthropozän-Begriff mit Begriffen wie „environment“, und „evolution“ (Sörlin 2017: 201). Er hebt hervor, dass ein Begriff zu Beginn eine strikte wissenschaftliche Bedeutung haben könne, jedoch in der Praxis breiter ausgefächert, und auf unterschiedliche Bereiche ausgeweitet werden könne. Hiermit spricht er die Popularisierung wissenschaftlicher Diskurse und Begriffe an, was im Falle des Anthropozän-Konzeptes vor allem dazu führt, dass viele konkrete Aspekte zu einem allgemeinen Konzept zusammengefasst werden, welches für Rezipient\_innen wahrscheinlich einfacher greifbar erscheint und so im alltäglichen Sprachgebrauch Einzug findet (vgl. Sörlin 2017: 201).

Der interdisziplinäre Charakter des Diskurses fördere Zusammenarbeit verschiedener wissenschaftlicher Disziplinen und das Konzept Anthropozän zwingt sowohl die Naturwissenschaften als auch die Kultur- und Geisteswissenschaften aus ihren Komfortzonen, so Horn. Während erstere sich politisieren müssen, werden letztere zu einer vermehrten Beschäftigung mit der Geschichte des Erdsystems und Ökologie angehalten (vgl. Horn/Bergthaller 2020: 6).

Horn bezeichnet das Anthropozän außerdem als „besonders produktives Konzept in Kunst und Geisteswissenschaften“, jedoch habe es auch die „Tendenz zu einem Modewort [fashionable buzzword] zu verkommen“ (Horn 2020: 159). Diese Beschreibung fasst die Entwicklung des Begriffes gut zusammen: während zu Beginn der Auseinandersetzung mit dem Konzept vor allem auf die ur-

---

<sup>7</sup> z.B. Chakrabarty, Dipesh (2021): *The Climate of History in a Planetary Age*. Chicago, London: University of Chicago Press; Gibson, Katherine / Rose, Deborah Bird / Fincher, Ruth (2015): *Manifesto for Living in the Anthropocene*. Brooklyn: Punctum Books, 2015; Hamilton, Clive / Bonneuil, Christophe / Gemenne, François (2015): *The Anthropocene and the Global Environmental Crisis: Rethinking Modernity in a New Epoch*. Abingdon: Routledge.

sprüngliche Vorstellung Paul Crutzens (vgl. Crutzen 2002) referiert wurde, wird der Terminus zunehmend auch außerhalb des wissenschaftlichen Diskurses verwendet und verweist nicht selten vage auf umwelttechnische Herausforderungen und Katastrophen wie Klimaveränderungen, die Klimakrise, massenhaftes Artensterben und Mensch-Umwelt Beziehungen im Allgemeinen (Horn 2020: 159). Das Anthropozän ist also kein abgegrenzter, klar definierter Begriff, sondern ein schwammiges, veränderliches Konzept, oder laut Lidskog / Waterton ein „concept in the making“, dessen Vorstellung nicht fixiert sei und eine Vielzahl an Bedeutungen und Spannungen mit sich bringe (Lidskog / Waterton 2016: 396).

Phrasen wie „Welcome to the Anthropocene“ oder „das neue Zeitalter des Menschen“ sind zu Leitsprüchen geworden, die zahlreich wiederholt und reproduziert werden<sup>8</sup> und die Neuartigkeit dieser Veränderungen sowie einen plötzlichen Bruch implizieren. Das griechische Wort *καινός* im Suffix des Wortes Anthropozän bedeutet ‚neu‘ und suggeriert Einmaligkeit oder Neuartigkeit und das Zurücklassen des Holozäns (vgl. Barnett 2022: 64). Die Dimensionen der menschengemachten Transformationen sind zwar nicht gleichförmig oder stabil, sondern treten schwer nachvollziehbar und plötzlich auf, jedoch ist dies kein komplett neues Konzept, zumal einige Forscher\_innen das Anthropozän sogar auf die Zeit der ersten Spuren des Menschen auf der Erde, also die Zeit der Domestizierung und Sesshaftwerdung, datieren. Selbst wenn man einen späteren Beginn (z.B. Industrielle Revolution) ansetzt, deutet dieses Konzept eine Veränderung an, die aktuell und neu ist, obwohl die Menschheit seit deren Existenz alles Nichtmenschliche beeinflusst, wenn auch zu höchst geringerem Grade als heute. Dieser unklare Zeitfaktor und die Unmöglichkeit der Datierung des menschlichen Einflusses auf den Planeten Erde wird zu einer Problematik im Zusammenhang mit der Novität, welche das Anthropozän impliziert.

Außerdem kodiert und homogenisiert der Begriff Anthropozän den „anthropos“ als hauptsächlich und aktiven Agent, wobei diese Zentrierung voraussetzt, dass dieser die nichtmenschliche Welt beeinflusst und verändert. Gleichzeitig hat er durch Prozesse von Kolonisation, Industrialisierung und Kapitalismus die Kontrolle über die Welt und das Gleichgewicht der Arten verloren. Es handelt sich hierbei jedoch um eine Repräsentation eines geringen Anteils der Weltpopulation:

[...] ‘humans’ as a single, monolithic whole, implying an ignorance of the fact that the Great Acceleration has, until very recently, been mainly driven by a small fraction of the human population and also that the wealth benefits are unevenly distributed. (Lidskog / Waterton 2016: 399)

Dies ist ein von vielen Forscher\_innen geteilter Kritikpunkt, welcher die Gleichförmigkeit eines Menschen, der die Welt transformiert, infrage stellt:

---

<sup>8</sup> z.B. auf der Website „Anthropocene“ [<https://www.anthropocene.info/>, zuletzt zugegriffen 10.09.2022]



[...] devastation that characterizes the Anthropocene is not simply the result of activities undertaken by the species *Homo Sapiens*; instead, these effects derive from [...] the heightened hierarchical relations of humans, the continued violence of white supremacy, colonialism, patriarchy, heterosexism, and ableism [...]. (Davis/Turpin 2015: 7)

Die Auswirkungen seien also ein Resultat von künstlichen menschlichen Hierarchien und hegemonialen Strukturen wie z.B. Kolonialismus und Patriarchat. Auch TJ Demos kritisiert in seinem Buch mit dem programmatischen Titel „Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today“ die Verwendung des Anthropozänbegriffs, unter anderem aufgrund dessen Anthropozentrismus, welcher ein homogenes Kollektiv der Menschheit als „verantwortlich für diese neue geologische Epoche“ zeichnet:

Yet the activities shown in the imagery that commonly depicts said epoch are hardly „human“, at least in that generalizing, species-being sense, but are in fact mostly the „activities“ of corporate industry, and area generally occluded in the Anthropocene discourse. [...] anthropocene rhetoric - joining images and texts - frequently acts as a mechanism of universalization [...] which enables the military-state-corporate apparatus to disavow responsibility for the differentiated impacts of climate change, effectively obscuring the accountability behind the mounting eco-catastrophe and inadvertently making us all complicit in its destructive project. (Demos 2017: 16–17)

Es sei also die Industrie der Großkonzerne, deren Verantwortung für die Auswirkungen des Klimawandels durch die Rhetorik des Anthropozäns geleugnet und verschleiert, und somit auf das Individuum Mensch umgelenkt werde. Nicht nur die Verantwortung für die Transformationen, sondern auch deren Auswirkungen seien ungleich verteilt. Jedoch wird in jüngerer Zeit damit begonnen, die Differenziertheit der Menschheit im Anthropozän-Kontext hervorzuheben und somit die ethische Notwendigkeit gestärkt, die Auswirkungen sowohl in räumlicher als auch in sozialer Hinsicht sichtbarer zu machen (vgl. Lidskog / Waterton 2016: 399).

Die EH Forschung ist sich einig, dass das Konzept Anthropozän nicht klar definiert und für verschiedene ideologische und politische und Argumentationen instrumentalisiert werden kann. Deshalb wurden unterschiedlichste Alternativen und Neologismen vorgeschlagen, um das Konzept klarer zu definieren oder abzugrenzen:

### c) Alternativen

Donna Haraway sieht das Anthropozän aufgrund dessen Diskontinuitäten mehr als Übergang („boundary event“) anstatt einer Epoche und hält Gegenvorschläge (z.B. Capitalocene, Plantatiocene oder Chthulucene) für angebracht, wobei diese mit „scale, rate/speed, synchronicity & complexity“ zu tun haben (Haraway 2015: 159–160). Während der Begriff „Capitalocene“<sup>9</sup> das An-

---

<sup>9</sup> geprägt durch den Umwelthistoriker Jason Moore (2017): The Capitalocene, Part I: On the Nature and Origins of Our Ecological Crisis. In: *Journal of Peasant Studies* 44/3, 594–630.

thropozän als Ergebnis der dem Kapitalismus innewohnenden Nachfrage nach billiger Arbeitskraft, Energie, Nahrungsmitteln und Ressourcen versteht, soll „Chthulucene“ artenübergreifende Entwicklungen aufzeigen und somit vor allem Nichtmenschliches („more-than-human, other-than-human, inhuman, and human-as-humus“), und dessen irreversible Verluste miteinbeziehen (vgl. Haraway 2015: 160–161). Der von Anna Tsing und Donna J. Haraway geprägte Begriff „Plantatiocene“<sup>10</sup> hebt vor allem die Ungleichmäßigkeit der Beteiligung der Menschheit an den Transformationen des Planeten hervor. Vor allem der amerikanische Kolonialismus der frühen Neuzeit und die rassistische Gewalt, die Sklaverei, die intensive Landnutzung und der globalisierte Handel in den Plantagen seien ein extrem wichtiger Faktor, welcher Menschen und nichtmenschliche Lebensformen weltweit verändert habe. Dieser Ansatz folgt einem postkolonialen Verständnis und erkennt das Anthropozän in den Worten von Laura Pulido als „racial process“<sup>11</sup> an.

Donna Haraway sieht „kin-making“ (Haraway 2016), die Auflösung von Dichotomien und die Hervorhebung von Diversität als die schwierigste und dringendste Aufgabe unserer Zeit an:

Making kin is perhaps the hardest and most urgent part. Feminists of our time have been leaders in unraveling the supposed natural necessity of ties between sex and gender, race and sex, race and nation, class and race, gender and morphology, sex and reproduction, and reproduction and composing persons [...]. If there is to be multispecies ecojustice, which can also embrace diverse human people, it is high time that feminists exercise leadership in imagination, theory, and action to unravel the ties of both genealogy and kin, and kin and species. (Haraway 2015: 161)

Dies deutet die Vielseitigkeit und Komplexität des Konzepts an und verweist auf das transformativische Moment in der Menschheits- und Naturgeschichte auf globaler Ebene, die aus in imperiale, kapitalistische, sexistische, rassistische Formationen eingebetteten Machtstrukturen entstanden sind und somit die Auslöschung bestimmter Formen des (Zusammen-)Lebens ausgelöst haben. Haraway regt zu einer Erweiterung und zum kritischen Hinterfragen der Begrifflichkeiten an und fordert ein Umdenken auf vielseitig ineinandergreifenden Ebenen.

Es wurden offenbar über achtzig Begriffe von verschiedenen Forscher\_innen vorgeschlagen, wie zum Beispiel „Androcene“, „Anglocene“, „Entropocene“, „Eurocene“, „Homocene“, „Homogenocene“, „Metropocene“, „Misanthropocene“, „Plastocene“, „Technocene“ oder „Trumpocene“ (vgl. Chwałczyk 2020). Jedoch gibt es einen gemeinsamen Nenner in dieser Vielzahl an Neologismen: es wird auf die von der hauptsächlich europäischen und nordamerikanischen kapitalistischen, urbanen, von Hegemonie geprägten und von der Umwelt abgekoppelten Gesellschaft verwiesen.<sup>12</sup> Somit fin-

<sup>10</sup> Haraway, Donna / Tsing Anna (2019): Reflections on the Plantationocene. A Conversation with Donna Haraway & Anna Tsing moderated by Gregg Mitman. In: *Edge Effects Magazine* ([https://edgeeffects.net/wp-content/uploads/2019/06/PlantationoceneReflections\\_Haraway\\_Tsing.pdf](https://edgeeffects.net/wp-content/uploads/2019/06/PlantationoceneReflections_Haraway_Tsing.pdf)), zuletzt zugegriffen 29.03.2023)

<sup>11</sup> „I argue that the Anthropocene must be seen as a racial process.“ (Pulido 2018)

<sup>12</sup> mehr dazu im Kapitel 'Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene: The Many Names of Resistance' in „Against the Anthropocene“ (Demos 2017: 85–111).

den wir eine äußerst politisierte Umwelt vor: Erik Swyngedouw bezeichnet das Anthropozän als 1) „nothing else than the geological name for capitalism WITH nature“ und meint damit die Verknüpfung von „natürlichen“ und „sozialen“ Prozessen, sodass der Mensch eine aktiv wirkende Kraft in der Mitgestaltung der geologischen Tiefendimension der Erde werde. Er ist der Meinung, dass die Benennung der Epoche bekräftige, dass Mensch und Natur gemeinsam produziert werden und dass die besondere historische Epoche, die unter dem Namen Kapitalismus geführt wird, diese wechselseitige Bestimmung hervorgebracht habe. Außerdem nennt Swyngedouw das Anthropozän 2) „just another name for insisting on Nature’s death“. Hier kehrt das Motiv des Todes der Natur beziehungsweise der Auflösung dieses Konzepts zurück, welches bereits angesprochen wurde. Swyngedouw ist der Meinung, dass die Behauptung der historisch-geographischen Koproduktion von Gesellschaft und Natur die Natur politisiere. Man könne der menschlichen Beeinflussung und „Produktion“ von Natur nicht entkommen, vielmehr zwingen diese die Menschheit Entscheidungen darüber zu treffen, welche „sozio-natürliche“ Welt sie bewohnen möchte. Es geht ihm also um eine Betrachtung des Problems aus einer Position, welche eine qualitative Veränderung von Gesellschaft UND Natur ins Auge fasst. Diese Perspektive verändere also den Sichtwinkel von einer „Politik der Umwelt“ zu einer „Politisierung der Umwelt“ (vgl. Swyngedouw 2013: 16).

#### d) Was bleibt?

| Stärken                                         | Schwächen                                                            |
|-------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------|
| greifbare Vorstellung                           | unklare Definition                                                   |
| Zusammenfassung vieler Aspekte                  | Unüberschaubarkeit, nicht abgrenzbar                                 |
| Popularisation des wissenschaftlichen Diskurses | Anthropozentrismus                                                   |
|                                                 | impliziert Gleichförmigkeit und Neuartigkeit menschlichen Einflusses |

Zusammenfassend kann konstatiert werden, dass das Konzept Anthropozän nützlich sein kann, da die Benennung der Problematik um den menschlichen Einfluss auf die Erde und vor allem die Popularisierung des wissenschaftlichen Diskurses, welche durch die exzessive Verwendung und Verbreitung des Begriffes hervorgerufen wird, Aufmerksamkeit und Bewusstsein schaffen kann. Der Begriff vereint zahlreiche wissenschaftliche Disziplinen und Diskurse und bietet eine begriffliche Stütze für ein interdisziplinäres Forschungsfeld. Von (Populär-)Wissenschaft, Kulturinstitutionen und Medien einerseits ausgiebig verwendet, wird der Anthropozänbegriff andererseits vor allem in akademischen Kreisen stark kritisiert und hinterfragt. Vor allem die schwere Abgrenzbarkeit, der Anthropozentrismus (insbesondere die implizierte Gleichförmigkeit und Neuartigkeit des menschlichen Eingriffs)

und die ideologischen Hintergründe vieler Argumentationen, welche hegemonialen, kapitalistischen, und kolonialistischen Vorstellungen entstammen, fordern begriffliche Alternativen. Die meisten Neologismen haben jedoch Gemeinsamkeiten: 1) Menschen (bzw. die von einem kleinen Teil der Menschheit etablierten kapitalistischen Konzerne und Industrien) transformieren die nichtmenschliche Welt, 2) das Phänomen Zeit wird durch die geologische Platzierung des Diskurses gleichzeitig erweitert und verdichtet, indem Millionen von Jahren in Bezug zum heutigen Zustand der Erde gesetzt werden und 3) das Konzept der Natur ist ein menschliches Konstrukt und wird politisiert.

### **1.2.2. Neukonzeptualisierungen: Natur, Kultur und Mensch**

Im heutigen Medien-Kontext sind unzählige romantisierende Elemente zu beobachten, die unter dem Schirm „mystisches Skandinavien“ zusammengefasst werden können. „Back to nature“-Kampagnen, Reklame für Luxus-Camping in nordschwedischen Wäldern mit Polarlicht-freundlichen Glasdächern, Eskapismus auf nordnorwegischen Schlittenhund-Farmen, Tourismus-freundliche Exploration des einst unzugänglichen isländischen Hochlands durch Miet-Geländewägen und folkloristische Verzauberungsnarrative können als Beispiele für eine romantisierende Außenwahrnehmung skandinavischer Natur aufgefasst werden. Dörte Linke bezeichnet dieses Naturkonzept als „Sehnsuchtsort, der mit Frieden, Harmonie und Wohlbefinden assoziiert ist“ und dessen „mental-emotionales Gerüst“, welches „durch die Werbeindustrie sowie die Tourismus und Wellnessbranche genützt wird“ (Linke 2021: 10). Diese romantisierte und utopische Vorstellung der Natur eines Ortes des balancierten Zusammenlebens entspricht gewissermaßen den Grundzügen der umweltphilosophischen Strömung der Tiefenökologie. Während der Posthumanismus die „Auflösung des Dualismus zwischen Mensch und Natur“ hervorhebt und das Konzept des Anthropozäns den Menschen als „entscheidenden und beherrschenden Umweltfaktor“ sieht, folge das Naturkonzept der Tiefenökologie laut Linke dem „Wunsch nach einer umfassenden Einbindung des Menschen in natürliche Zusammenhänge“ (Linke 2021: 13). Menschen müssen ihre Beziehung zur Natur radikal verändern; nämlich von einem einseitigen, ausbeutenden Verhältnis zu einem respektvollen Umgang, welcher den inhärenten Wert der Natur anerkennt (vgl. Næss 1994). Næss nennt dabei die typisch norwegische Auffassung des „friluftsliv“ und des „in-die-Natur-Gehens“ als Inbegriff der idealisierten Vorstellung eines Lebens mit und in der Natur (Næss 1994: 15).

Was bedeutet jedoch „Natur“ in diesem Kontext? Handelt es sich um einen Sehnsuchtsort, einen Gegensatz des Menschlichen oder doch ein menschliches, idealistisches Konstrukt? Es stellt sich die Frage, ob die Konnotationen von „Natur“ und „Mensch“, aus EH-Perspektive überhaupt noch akzeptabel sind oder ob diese gar als obsolet gedacht werden müssen. Dörte Linke bezeichnet das Na-

turkonzept als „Ordnungskategorie und Konstrukt, das historisch immer wieder neu gefüllt wird“, wobei sich die Kategorien Mensch und Natur gegenseitig bedingen und die „Neudefinition der einen Ordnungskategorie stets auch die der anderen nach sich zieht“ (Linke 2021: 11). Ich werde mich im Folgenden dieser Anschauung anschließen und die Veränderung der von Menschen geprägten Auffassungen von Natur und Mensch in Grundzügen zeichnen. Zunächst soll thematisiert werden, wie der Naturbegriff problematisiert und neu konzeptualisiert wird. Dies wird durch einige Beispiele von Autor\_innen aus unterschiedlichen Strömungen und Disziplinen erfolgen.

Beim Reflektieren über die aktuelle Position und Verantwortung des Menschen gegenüber dessen Umwelt gerät das etablierte Naturkonzept der Moderne ins Wanken. Dörte Linke spricht von einer „gegenwärtige[n] Krise der Imaginationen von >Natur<“, [welche] eine >Krise< anthropologischer Konzeptionen nach sich zieht“ (Linke 2021: 12). Dies ist vor allem vor dem Hintergrund der Dichotomie von Natur und Kultur zu sehen, welche als typisch für das Naturkonzept der Moderne gilt. Die Natur fungierte als ästhetische Komponente oder Objekt, welches dem betrachtenden Subjekt, dem Menschen, gegenübersteht. Die Auflösung der binären Vorstellung von Kultur und Natur als Gegensätze wurde jedoch vielfach thematisiert. Bruno Latour postuliert zum Beispiel in seinem einflussreichen Buch *Wir sind nie modern gewesen* (Latour 1994), dass es diese Trennung nie gegeben habe.

Plakativ und provokativ, in Anlehnung an den „Tod des Autors“ von Roland Barthes erscheint Carolyn Merchants *The Death of Nature. Women, Ecology, and the Scientific Revolution* aus dem Jahr 1980 und steht stellvertretend für die Auflösung und Neuinszenierung von Terminologien, Vorstellungen und Konnotationen des Naturbegriffs. Merchant argumentiert aus einer ökofeministischen Perspektive für eine historische Verbindung von einer „feminization of nature and the naturalization of women“ und den Wandel der Vorstellung von Natur von einer „sensitive, responsive, lively world“ zu einer „machinastic, depersonalised, insentient world“ (Merchant 1980: 111). Sie argumentiert für diese historische Verschiebung, um die Beherrschung der Natur und der Frau zu erklären. Während Ökofeminismus wie jener Carolyn Merchants versucht, Frauen und Natur auf ihre gemeinsame Unterdrückung hin zu verbinden und zu stärken, bricht Donna Haraways Werk mit alten „Dualismen der Beherrschung“ und destabilisiert die Dichotomie Natur/Kultur bzw. das gesamte Konzept „Natur“ (vgl. Haraway 2018) in einem posthumanistischen Ansatz. Sie sieht Natur als „Konstrukt, als Narration, Topos und Analysefigur“ (Linke 2021: 13), wobei es hierbei um die Wirkungsweisen von Naturkonzepten in Verbindung von Menschlichem und Nichtmenschlichem geht. In ihrem Werk kommt es jedoch zu einer schrittweisen Abkehr des posthumanistischen Ansatzes. Sie schreibt in einem mehr intersektionalen, feministischen Ansatz der Interaktion mit dem

Nichtmenschlichen höchste Bedeutung zu: „I am a compost-ist, not a posthuman-ist: we are all compost, not posthuman.“ (Haraway 2015: 161)

William Cronon, ein amerikanischer Umwelthistoriker kritisiert in einem Artikel aus dem Jahr 1996 „The Trouble with Wilderness“ den Natur- und vor allem den Wildnisbegriff. Er dekonstruiert die idealisierenden, romantisierenden und eskapistischen Konnotationen, die Begriffe wie Natur, Wildnis oder Wildheit hervorrufen können. Der Artikel bespricht, wie die religiös/pietistischen Vorstellungen des Sublimen die Ansichten und Konnotationen von „Wildnis“ und „Natur“ geprägt haben und wie jene einen historischen Wandel durchgemacht haben, der durch Kategorien wie sozialer Klasse, Geschlecht und race geprägt wurde. Cronon schreibt aus einer amerikanischen Perspektive, jedoch sind die Konzepte im Grunde auch auf europäische Kontexte anwendbar. Während die sogenannte „Wildnis“ lange als Gegensatz zu Kapitalismus, überfüllten Städten, Klassenkampf, Umweltverschmutzung etc. gesehen wurde, sei gerade diese Wildnis „profoundly a human creation“ (Cronon 1996: 7). Es sei also eine Vorstellung entstanden, die Wildnis als einen Schauplatz zweier Mythen zeichnet: (1) dem vor allem amerikanisch geprägten „frontier-Mythos“ eines Zurückkehren zu den Wurzeln und dem (2) pietistischen Näherkommen eines Gottes. Es gäbe also keine unzivilisierte, wilde, unberührte Natur, sondern dies sei ein Produkt oder eine Reflexion menschlicher Sehnsüchte und Bedürfnisse und könne somit keine Lösung für „our culture’s problematic relationships with the nonhuman world“ sein (Cronon 1996: 8). Cronon behauptet somit, es gäbe nichts Natürliches am Konzept der Wildnis und spricht von „the unnaturalness of nature“, womit gemeint ist dass von Wildnis niemals als Gegenteil von Zivilisation ausgegangen werden kann (Cronon 1996: 16).

Ähnliche Ansätze werden bis heute von vielen Forscher\_innen geteilt und weitergesponnen. Die Vorstellung einer Natur als Objekt und Schauplatz menschlicher Erfahrung und des Menschen als bewusst handelndes Subjekt und einer somit resultierenden Dichotomie von Natur und Kultur wird herausgefordert, hinterfragt und aufgelöst.

Natur wird als „Relationsbegriff“ definiert, also in Relation zum Menschen und dessen Vorstellungen von Natur und somit als „semantisches Ensemble“ dargestellt (Böhme 2003: 433). Durch die unterschiedlichen historischen Artikulationen über das Konzept Natur wurde der Begriffe auf verschiedenste Weisen aufgeladen und somit ist es schwierig, einen unmissverständlichen Begriff zu definieren:

In den Sprechweisen über Natur finden wir also nicht die Natur selbst, sondern Verständigungsformen über diese. Diese sind kulturell und historisch derartig differenziert und pluralisiert, daß keine Aussicht besteht, durch eine >historische Semantik< einen einheitlichen, universalen Begriff von Natur zu destillieren. (Böhme 2003: 433)

Das „Natürliche“ ist also in vielerlei Hinsicht eine von Menschen konstruierte Vorstellung, wobei bedacht werden muss, dass sich das Verhältnis von Mensch und Natur stets verändert und sich beide Aspekte gegenseitig bedingen. Der Begriff Natur ist laut Linke „[...] eine Ordnungskategorie und ein Konstrukt, das historisch immer wieder neu gefüllt wird. [...] Die Konzepte >Mensch< und >Natur< sind unauflöslich miteinander verbunden, die Neudefinition der einen Ordnungskategorie zieht stets auch die der anderen nach sich.“ (Linke 2021: 10–11).

Die heutige EH- Forschung denkt Natur und Kultur als verwobene Systeme<sup>13</sup>, stellt eine Verbindung von Menschheits- und Naturgeschichte her<sup>14</sup>, gesteht der Natur Handlungsmacht oder Rechte zu<sup>15</sup> und bezieht Postkolonialismus<sup>16</sup>, Feminismus<sup>17</sup> und Klimagerechtigkeit<sup>18</sup> in die Debatte mit ein.

### 1.3. Theoretische Vorüberlegungen und methodische Verankerung

Wie eingangs bereits angeklungen ist, können die Schwierigkeiten des Denkens und des Vorstellens des Anthropozäns und dessen Auswirkungen zu Gefühlen von Ohnmacht, Machtlosigkeit, Überforderung, Trauer oder Angst führen. Viele Menschen fühlen sich angesichts der tiefgreifenden Veränderungen unseres Lebensraumes machtlos, wobei sich dies oft in einer Distanzierung oder gewisser Ignoranz von Umweltveränderungen äußert. Die Umweltkrise wird oftmals auch als Krise der Narration bezeichnet, da einerseits die unüberschaubaren Skalen und Auswirkungen von Umweltveränderungen schwer begreifbar und andererseits schwer zu repräsentieren sind. Literatur und visuelle Kunst, beides ästhetische Fächer, sollen gemeinsam in meine Arbeit einfließen und in Zusammenhang gesehen werden. Ich möchte herausfinden, inwiefern Literatur und Kunst neue Darstellungsformen für schwer vorstellbare Naturphänomene und Verbindungen zwischen Menschlichem und Nichtmenschlichem hervorbringen.

---

<sup>13</sup> z.B. Chakrabarty 2021

<sup>14</sup> z.B. Crutzen 2002

<sup>15</sup> z.B. Latour 1994

<sup>16</sup> z.B. Pulido 2018

<sup>17</sup> z.B. Gaard, Greta (2017): Out of the Closets and into the Climate! Queer Feminist Climate Justice. In: J. Foran / P. Kurian et al. (Hg.) *Climate Futures: Re-imagining Global Climate Justice*. Berkeley: University of California Press.

<sup>18</sup> z.B. Gioielli 2015

### 1.3.1. Probleme des Vor- und Darstellens des Anthropozäns

Welche Probleme machen das Anthropozän so schwer (be-)greifbar bzw. vorstellbar? Eva Horn und Hannes Bergthaller nennen in ihrer Einführung zum Anthropozän (Horn/Bergthaller 2020) drei fundamentale Schwierigkeiten in der ästhetischen Repräsentation des Anthropozäns. Diese sollen als Leitlinien für die folgenden Analysen dieser Arbeit fungieren:

- 1) Clash of Scales: Der Zusammenstoß oder Konflikt von Größenordnungen, sowohl zeitlich (die menschliche Lebenszeit im Vergleich mit der Zeit der Erdgeschichte) als auch räumlich (lokale Gegebenheiten vs. planetarische Transformationen) erschwert die Darstellung und das Hineinversetzen in Prozesse des Anthropozäns.
- 2) Entanglement: Die Koexistenz von menschlichem und nichtmenschlichem Leben und deren Verknüpfungen, Verstrickungen bzw. Interdependenzen sind schwer vor- und darstellbar.
- 3) Latency: Mit Latenz ist der Rückzug aus der Wahrnehmbarkeit und Darstellbarkeit von Prozessen gemeint, welche sich so langsam oder schnell vollziehen oder zu klein bzw. zu groß sind, um direkte Folgen und Zusammenhänge dieser zu erkennen (vgl. Horn/Bergthaller 2020: 102).

Laut Horn und Bergthaller haben alle drei Faktoren eine Gemeinsamkeit, nämlich dass sie nicht Themen oder Inhalte, sondern Probleme von Form repräsentieren (vgl. Horn/Bergthaller 2020: 104). Alle drei Schwierigkeiten sind für alle Bereiche dieser Arbeit von Relevanz und fließen in die Besprechungen ein. Es soll besprochen werden, welche Formen visuelle Kunstwerke und literarische Werke annehmen und wie sie der Problematik der Darstellbarkeit begegnen. Ein weiteres Problem stellt der bereits erwähnte Anthropozentrismus dar, welcher zwangsläufig die menschliche Auseinandersetzung mit Gegebenheiten der Umwelt prägen.

### 1.3.2. Wege für Kunst und Literatur: Ästhetik, Identifikation und Affekt

Wie bezeichnet man diese Vorgänge und Gegebenheiten, die derartig schwierig bzw. unmöglich vorstellbar sind? Der Philosoph Timothy Morton beschreibt „hyperobjects“ als Dinge, die in Zeit und Raum relativ zu Menschen verteilt sind und die menschliche Sinneserfahrung übersteigen, wie zum Beispiel ein schwarzes Loch oder der Klimawandel (Morton 2013, zitiert nach Horn / Bergthaller 104). Horn und Bergthaller beschreiben Hyperobjekte als etwas, das die „Kategorien der Wahrnehmung, die den menschlichen Zugang zur Welt definieren, zerstört“ (Horn / Bergthaller 104). Es ist wissenschaftlich offensichtlich, dass Entitäten, die in großen Dimensionen und Skalen existieren und in Größenordnungen auftauchen, welche für den Menschen zu groß oder zu klein sind, deutlich über



die menschliche Vorstellungskraft hinausgehen. Im Ausstellungskatalog zu *Hyperobjects* in Texas 2018 (Morton 2018) stellt Morton drei Fragen zu den seltsamen, gigantischen Hyperobjects:

1. We have suddenly become aware of the Anthropocene, the geological period brought about by human carbon emissions. But how does the Anthropocene affect human society, thought and art?
2. How can humans think and plan for the scales sufficient to take global warming and radiation into account: scales that are measured in tens of thousands of years?
3. We often think and act towards the environment as if a horrifying cataclysm is about to take place. But what if the problem were precisely that the cataclysm has already occurred?

(Morton 2018: 5)

Diese Fragen können in gewisser Hinsicht auch als Leitfragen dieser Arbeit gesehen werden. Wie verhalten sich Kunst und Literatur zu den sogenannten „Hyperobjects“ des Anthropozäns, den Veränderungen, welche räumlich und zeitlich unser Denken übersteigen, jedoch deutlich unsere Gesellschaft und unser Denken bestimmen? Kunst und Literatur haben als ästhetische Bereiche – im Gegensatz zum wissenschaftlichen Diskurs – ein besonderes Potential Auswirkungen, Wirkungsweisen und Lebensrealitäten des Anthropozäns erfahr- und begreifbar zu machen.

Heather Davis und Etienne Turpin betonen in ihrer Einleitung zum Sammelband *Art in the Anthropocene. Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies* (Davis / Turpin 2015), dass die Bedeutung von Kunst „as a vehicle of *aesthesis*, is central to thinking with and feeling through the Anthropocene.“ (Davis / Turpin 2015: 3). Dieses Potential zum Reflektieren und Erfahren des Anthropozäns durch Kunst machen sie durch den sensorischen, visuellen Charakter von Kunst fest, welcher eine Auseinandersetzung fördert, welche nicht unbedingt wissenschaftlich oder politisch geprägt ist:

[...] the Anthropocene is primarily a sensorial phenomenon [...] has been framed through modes of the visual [...]. Art provides a non-moral form of address that offers a range of discursive, visual and sensual strategies that are not confined by the regimes of scientific objectivity, political moralism, or psychological depression. (Davis / Turpin 2015: 3–4)

Eva Horn spricht in ihrem Artikel „Challenges for an Aesthetics of the Anthropocene“ (Horn 2020) drei Faktoren im Zusammenhang mit Ästhetik und Anthropozän an: 'The Return of the Sublime', 'Non-Natural Nature' und 'Narrating Entanglement' (vgl. Horn 2020). Laut Horn verbinden die Schwierigkeiten der Repräsentation des Anthropozäns sich selbst zu einem sublimen Konstrukt:

The “things” of the Anthropocene are *too close* to be objectified, *too big* to be pictured, *too complex* to be fully accounted for. [...] In a strange return of a seemingly outdated concept, all these difficulties of representation in the Anthropocene coalesce in the concept of the sublime, which is why several theorists have raised the question of an “Anthropocene sublime“. (Horn 2020: 164)

Ein Naturkonzept, welches den Charakter von Natur als sublim, übermächtig und erhaben kennzeichnet und ihn im Zuge dessen romantisiert war zwar (und ist noch immer) eine gängige Heran-

gehensweise in Literatur und Kunst, kann jedoch auch kritisch als veraltet oder gar als kitschig gesehen werden. Außerdem reproduziert dieses die Vorstellung einer Trennung von Kultur und Natur. Dieser Faktor wird auch im Sammelband *Visions of the Anthropocene North. Climate Change and Nature in Art* (Hedin / Gremaud 2018) angesprochen:

Explorers from Europe and the USA increasingly framed the landscapes they encountered in the North through the two pervasive aesthetic discourses of the eighteenth and nineteenth centuries, the sublime and the picturesque. Both rubrics are, from today's perspective, typical of the Anthropocene in that they assume a divide between the human and nature. (Hedin / Gremaud 2018: 63-64)

Auch wenn diese Erzählmuster und Konzepte nicht immer produktiv für eine Beschäftigung mit dem Anthropozän sind, sind die Vorstellungen des Sublimen ein bedeutender Faktor in vielen bildlichen Darstellungsformen und bieten Möglichkeiten zur Identifikation. Deshalb sollen diese Eingang in meine Arbeit finden. Dörte Linke hebt zum Beispiel das Potential der positiven Schilderung des Schönen und Grandiosen der Natur hervor:

So sind Ansätze, die den >Menschen< emotional positiv bewegen – und dazu gehören durchaus auch die romantisierenden >Natur<darstellungen –, die Schönheit aufzeigen und/oder anthropomorphistisch sind, möglicherweise stärker geeignet, Empathie und Identifikation zu erzeugen und >Menschen< zum Einsatz für andere Lebewesen zu bewegen. (Linke 2021: 44)

Die Vorstellung einer „unnatürlichen Natur“ kann zum Beispiel in Form von Kunstinstallationen erreicht werden, welche aus menschengemachten Materialien „Natürliches“ erschaffen: „The visual arts have developed a panoply of different strategies for translating the transformative processes of the Anthropocene, such as climate change, from their latency into something perceptible.“ (Horn 2020: 168). Eva Horn nennt hier zum Beispiel Installationen des Künstlers Ólafur Elíasson, welche immersive, multisensorische Räume gestaltet, welche zur Sichtbarmachung ('making-explicit') von Skalen, Zusammenhängen und latenten Vorgängen beitragen können (vgl. Horn 2020: 168).

Die Repräsentation von Entanglements, also Verstrickungen und Zusammenhängen in bildlicher und textlicher Form, kann Bewusstsein für die oft schwer vorstellbaren Dynamiken des Anthropozäns schaffen. Horn hebt zum Beispiel formelle Innovationen der sogenannten Anthropozänliteratur mit Experimenten von Fokalisation und Erzählzeit hervor. In Erzählungen ist es zum Beispiel möglich, das Setting oder den Hintergrund zu Protagonist\_innen zu machen, während Menschen eher als Verknüpfungspunkte für Entanglements und Transformationen dienen (vgl. Horn 2020: 171).

In diesem Zusammenhang soll es jedoch nicht nur um literarische und künstlerische Repräsentation des Anthropozäns gehen, sondern auch um das Potential für Generierung von Identifikation und Affekt. Mir persönlich ist es wichtig, dass bildliche und textliche Auseinandersetzungen mit dem Anthropozän nicht nur eine Spezies, eine Landschaft, eine Transformation oder Gegebenheit repräsentieren, sondern Interesse auslösen, Lernen und Wissen fördern und Bezüge und Ver-

bindungen zu diesen anregen. Es geht also wie es Eva Horn betont nicht nur um Inhalt, sondern besonders um die Formen, welche Literatur und bildende Kunst anwenden (vgl. Horn/Bergthaller 2020: 104).

Museen experimentieren mehr und mehr mit affektiven Reaktionen auf soziale und kulturelle Kontexte von menschengemachten Veränderungen auf planetarischer Basis. Außerdem wird das Konzept Anthropozän als Rahmen für Verstrickungen von Mensch und Umwelt im musealen Kontext verwendet (zitiert nach Þórsson 2020: 105).

Das Verständnis von Identifikation und Affekt ist inspiriert von einem Postcritique-Ansatz von Rita Felski. In *Hooked: Art and Attachment* (Felski 2020) hebt sie innerhalb von Literaturwissenschaft und Kunstkritik drei Faktoren hervor, welche Verbindungen zwischen Menschen und Kunstwerken herstellen: Attunement, Identification und Interpretation. Attunement meint unterbewusste Abstimmungen, die bei der Interaktion mit Kunst oder Literatur mitschwingen (Felski 2020: XII). Identification stellt eine Affinität basierend auf „points of connection“ her, also zum Beispiel philosophische oder politische Übereinstimmungen, die Betachter\_innen und Leser\_innen bei der Interaktion mit einem Werk feststellen (Felski 2020: 81). Das Hineinversetzen in einen Menschen, in ein Tier, in eine Pflanze, einen Pilz oder ein ganzes Ökosystem kann im Sinne Felskis Identifikation kreieren, indem durch das Entdecken von Gemeinsamkeiten Gefühle von Besorgnis z.B. angesichts der Gefährdung gewisser Spezies hervorgerufen wird.

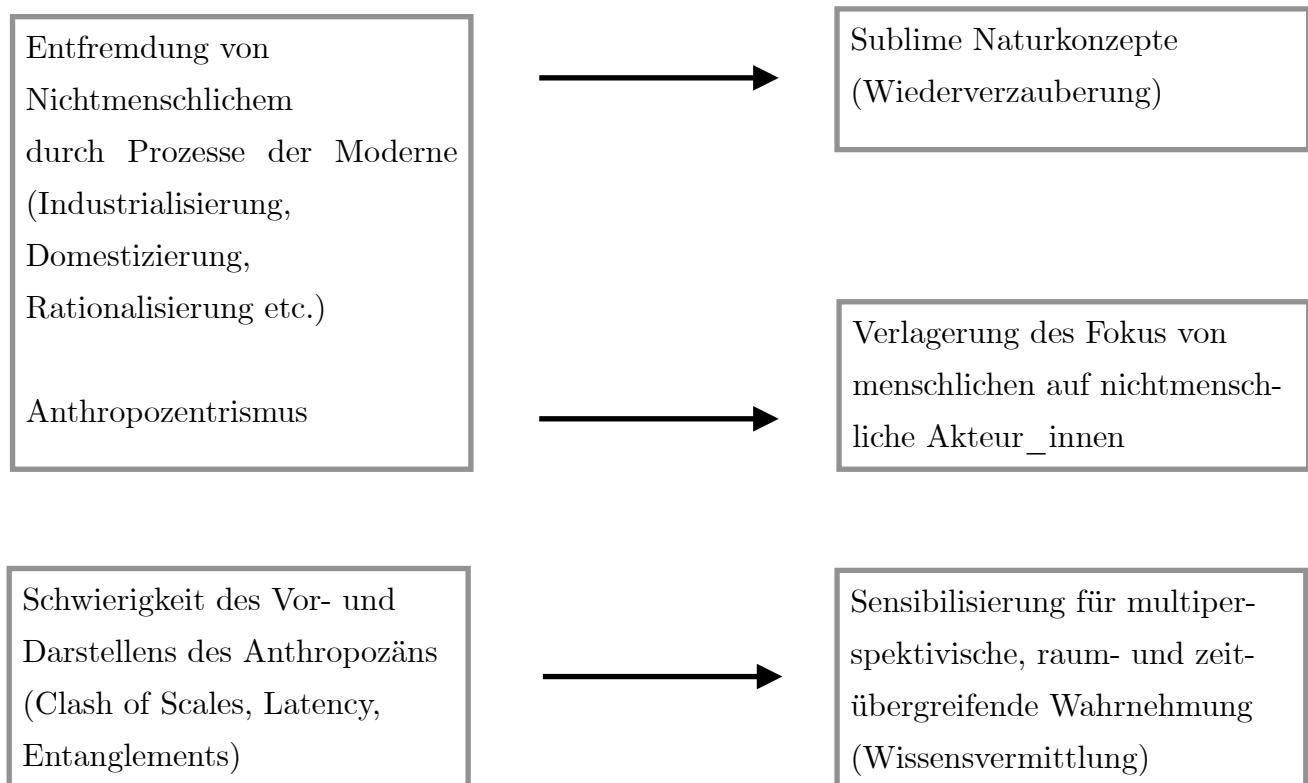
### 1.3.3. Identifikatorische Strategien zur Affekterzeugung

Für die folgenden Analysen habe ich drei Strategien herausgearbeitet, welche ich anhand von Beispielen in Text und Bild untersuchen und überprüfen werde. Ich stelle die These auf, dass diese Strategien in Literatur und Kunst angewandt werden, oder in den Werken implizit mitschwingen bzw. eingeschrieben sind und somit den Problemen des Vor- und Darstellens des Anthropozäns begegnen. Folgendes Diagramm soll zur Veranschaulichung dienen, um die Zusammenhänge zwischen Schwierigkeiten der ästhetischen Repräsentation und gesellschaftlichen Tendenzen und den Strategien zur Affekterzeugung herzustellen. Der menschlichen Entfremdung von Nichtmenschlichem, welche durch das urbane Leben, die Prozesse der Modernisierung (Industrialisierung und die damit einhergehende Domestizierung und Rationalisierung) und den Kapitalismus hervorgerufen wird, wird mit einem re-mystifizierenden Effekt, welcher sublime Naturkonzepte hervorruft, begegnet. Der Anthropozentrismus, welcher unsere Gesellschaft prägt und es erschwert, die verlorenen Verbindungen mit nichtmenschlichen Lebensformen wiederherzustellen, kann durch Erzählungen mit Fokus auf nichtmenschlichen Lebensrealitäten infrage gestellt und herausgefordert werden. Hierbei

handelt es sich um gesellschaftliche und kulturelle Schwierigkeiten, welche die Sicht auf die Welt im Anthropozän prägen. Daneben gibt es die genannten Schwierigkeiten der Darstellung, welche sich vorrangig auf die Form, aber auch auf die Inhalte der Erzählungen beziehen, in denen Prozesse und Gegebenheiten des Anthropozäns eingeschrieben sind. Diese können besonders auf eine Sensibilisierung für multiperspektivische, raum- und zeitübergreifende Schilderungen und Erzählweisen zurückgreifen, wobei hier die Verbindung von Wissen und Ästhetik eine wichtige Rolle spielt.

### Problematik

### Strategie



## 1.4. Forschungsfrage und Herangehensweise

Dies zentrale Frage dieser Arbeit ist also, welche vermittelnden Strategien sich literarische und künstlerische Ausdrucksformen aneignen, um dem interdisziplinären Konzept des Anthropozäns mit dessen Schwierigkeiten der Darstellbarkeit zu begegnen. Ich möchte mich mit drei Hauptproblemen der visuellen und literarischen Darstellung des Anthropozäns beschäftigen: latency, entanglement & clash of scales (Begriffe nach Eva Horn 2020). Wie werden transformatorische Prozesse, die unvorhersehbar und schwer vorstellbar sind, sichtbar gemacht? Wie wird mit der Verstrickung von Welt und Mensch umgegangen, wie werden diese Interdependenzen und Relativität durch Text und/oder Bild wahrnehmbar? Wie werden die immensen räumlichen, quantitativen und temporalen Größen-

ordnungen überbrückt oder thematisiert? Welche Rolle spielt das Konzept des Sublimen in Darstellungen „natürlicher“ Gegebenheiten? Was sind die Wirkungsweisen von anthropozentristischen Darstellungen und welchen Effekt haben Erzählungen, die nichtmenschliche Akteur\_innen in den Fokus rücken? Wie werden interdisziplinäre Konzepte und der wissenschaftliche Kontext des Anthropozäns mit Literatur verbunden? Diese Arbeit soll außerdem einen Einblick in die skandinavische Beschäftigung mit EH-Perspektiven geben, auch wenn nur ein Bruchteil dieses großen Forschungsfeldes berücksichtigt werden kann. Im Folgenden werden einige Text- und Bildbeispiele bearbeitet und auf die genannten Strategien hin untersucht. Hierbei erfolgt zunächst jeweils eine text- und bildgruppenspezifische Einführung, welche die für das aktuelle Kapitel wichtigsten Aspekte genauer beleuchtet. Nicht alle drei Analysekapitel sind gleich gewichtet, jedoch sind sie in einem Zusammenhang zu betrachten. Das Kapitel **2.1. Sublime Naturkonzepte** soll eine historische und konzeptuelle Brücke schlagen und den Wandel des sublimen Naturkonzeptes (von der Vorstellung einer übermächtigen Natur zur übermächtigen menschlichen Technik) illustrieren. Als Bezugspunkt in die Vergangenheit wird die *Svælgfoss*-Serie (1907–1908) von Theodor Kittelsen fungieren, wobei der Fokus auf einem zeitgenössischen Werk, *Waterfall* (2021), von Ólafur Elíasson liegt. Beide Werke können auf die Wirkungsweisen von erhabenen Naturkonzepten hin untersucht und verglichen werden. **Kapitel 2.2 Verlagerung des Fokus von menschlichen auf nichtmenschliche Akteur\_innen** geht auf die vielfältigen Vernetzungen und Verstrickungen zwischen der menschlichen und nichtmenschlichen Welt ein und beschäftigt sich mit dem Problem des Hineinversetzens und Vorstellens von nichtmenschlichem Leben, welches vom Anthropozentrismus bedingt wird. Außerdem soll eine kurze Zusammenschau von skandinavischer literarischer und künstlerischer Beschäftigung mit sowohl Konzepten von Mensch-Tier-Beziehungen, als auch der Form ihrer Repräsentation gegeben werden. Aufgrund der zahlreichen Bezugspunkte und der Möglichkeit einer Vergleichsachse zum dritten Kapitel, wird die Analyse auf ein literarisches Werk, nämlich *Álevangeliet* (2019) von Patrik Svensson, beschränkt. Im letzten Kapitel **2.3. Sensibilisierung für multiperspektivische, raum- und zeitübergreifende Wahrnehmung** wird die Sichtweise auf größere Größenordnungen ausgeweitet und der Faktor der Wissensvermittlung in ästhetische Ausdrucksformen miteinbezogen. Der kurze, jedoch zeit- und raumübergreifende Roman *Machine* (2006) von Peter Adolphsen und die dokumentarische Fotoserie *Glacier Melt Series 1999/2019* (2019) von Ólafur Elíasson werden auf ihre Sensibilisierung auf die Schwierigkeiten der Darstellung von Prozessen des Anthropozäns hin untersucht.

## **2. Affekterzeugende Strategien des Anthropozäns in Literatur und Bildender Kunst**

### **2.1. Sublime Naturkonzepte**

#### *Von natürlicher zu technischer Erhabenheit?*

Im Folgenden wird besprochen, inwiefern der Naturbegriff einen historischen Wandel vollzogen hat und wie die wiederholten Neu-Aufladungen und Veränderungen seiner Konnotationen stattgefunden haben. Außerdem wird die Transformation der Auffassung von Natur als Objekt und Mensch als Subjekt besprochen. Dies wird im Kontext der Wiederverzauberung als Reaktion auf die entzaubernden Tendenzen der Moderne, wie zum Beispiel Rationalisierung und Domestizierung, analysiert. Im Anschluss wird eine Brücke in die Gegenwart geschlagen, in der sich diese Dynamiken widerspiegeln und sich in diesem Fall in einem künstlerischen Werk manifestieren.

#### **2.1.1. Text- und Bildgruppenspezifische Vorbesprechung: romantisches Naturkonzept und Wiederverzauberung**

##### **a) kurzer kulturgeschichtlicher Kontext zum Naturkonzept in der Romantik**

Um eine gegenwärtige Re-Romantisierung der Auffassung einer erhabenen Natur bzw. eine Wiederverzauberung illustrieren zu können, möchte ich zunächst einen Bezug zum Naturbegriff der Romantik herstellen. In der Aufklärung wurde zunächst die Vorstellung des (menschlichen) Subjekts als geistig, rational und selbstbestimmt gestärkt. Die Natur hingegen wurde vom Menschen abgegrenzt und als das beherrschbare „Andere“ gesehen. Es handelte sich also um eine sehr „[...] dualistische Sichtweise, die >Natur< als Objekt dem menschlichen Subjekt, das geistig, rational und selbstbestimmt ist, gegenübergestellt.“ (Linke 2021: 23). Gleichzeitig entstand eine neue Naturästhetik, welche die Schönheit von Natur hervorhob, jedoch diese auch zur „Projektionsfläche“ und „Ort der Muße und Selbstwahrnehmung“ werden ließ (Linke 2021: 24). Der Mensch entfremdete sich durch wissenschaftliche Erforschung und technische Beherrschung gewissermaßen von der Natur, wobei die beginnende Industrialisierung, die zunehmende Mobilität, die Rationalisierung und Domestizierung gleichzeitig eine Romantisierung der „unberührten“ Natur hervorrief. Im 18. und 19. Jahrhundert war die Naturästhetik also vor allem vom „Naturschönen und Naturerhabenen“ geprägt (Linke 2021: 25).

Als Bezugspunkt dient hier Eva Horns Artikel „Klimatologie um 1800. Zur Genealogie des Anthropozäns“ (Horn 2016), in dem Horn unter anderem den Vorschlag, den Beginn der erdge-

schichtlichen Epoche Anthropozän auf das Ende des achtzehnten Jahrhunderts zu datieren, bespricht. Die technologiegeschichtlichen Veränderungen, wie die Erfindung der Dampfmaschine und die daraus resultierenden Industrialisierung bzw. die steigenden CO<sub>2</sub>-Konzentrationen der Jahrhundertwende 1800, seien auch „diskursgeschichtlich ein Anfang, denn sie beginnt ganz ausdrücklich, das Anthropozän auch zu denken.“ (Horn 2016: 88). Laut Horn wurde bereits zu dieser Zeit begonnen [...]

- (1) die Natur als historische zu begreifen: als einen Schauplatz gravierender Umwälzungen und Transformationen von Atmosphären, Landschaften und Lebensformen [...]; es wird
- (2) erkannt, dass es der Mensch ist, der an diesen Veränderungen beteiligt ist [...];
- (3) werden die utopischen Hoffnungen wie die katastrophischen Ängste ausgemalt, die ein radikaler Wandel des Klimas mit sich brächte [...], wenn man Gesellschaft und Klima in engster Verbindung denkt.“ (Horn 2016: 88)

An dieser Stelle übernehme ich ein Zitat von Johann Gottfried Herder, welches die Spannungsverhältnisse von Mensch und Natur visualisiert und den Menschen, sowohl als „Ergebnis der Naturgeschichte, als auch als eine die Natur transformierende Kraft“ zeichnet (Horn 2016: 93):

Nun ist keine Frage, daß wie das Klima ein Inbegriff von Kräften und Einflüssen ist, zu dem die Pflanze wie das Tier beiträgt und der allen Lebendigen in einem wechselseitigen Zusammenhange dienet, der Mensch auch darin zum Herrn der Erde gesetzt sei, daß er es durch Kunst ändere. Seitdem er das Feuer vom Himmel stahl und seine Faust das Eisen lenkte, seitdem er Tiere und seine Mitbrüder selbst zusammenzwang [...]: hat er auf mancherlei Weise zur Veränderung desselben mitgewirkt. Europa war vormals ein feuchter Wald [...]: es ist gelichtet, und mit dem Klima haben sich die Einwohner selbst geändert. [...] Wir können also das Menschengeschlecht als eine Schar kühner, obwohl kleiner Riesen betrachten, die allmählich von den Bergen herabstiegen, die Erde zu unterjochen und das Klima mit ihrer schwachen Faust zu verändern. Wie weit sie es darin gebracht haben mögen, wird uns die Zukunft lehren. (Herder zitiert nach Horn 2016: 93–94)

Dieses Zitat zeichnet ein Naturkonzept des Anthropozäns, welches eine gegenseitige Beeinflussung und Abhängigkeit von Mensch und Natur voraussetzt. Horn bezeichnet den Menschen in Herders Auffassung als „paradoxes Wesen“ (Horn 2016: 94), da er einerseits in Landschaft und Lebensraum eingreift, jedoch auch Teil der Natur ist und von ihr beeinflusst wird. Der Mensch ist zwar ein „Riese“, also eine zerstörerische Kraft, die jedoch mit ihrer „schwachen Faust“ versucht das Klima zu verändern, also schlussendlich doch untergeordnet ist. Herder betont außerdem den „wechselseitigen Zusammenhang“, also die Verstrickungen und Verbindungen alles Lebendigen der Erde, also ein frühes Zeugnis der Anerkennung von Entanglements.

Auch Cronon stellt eine Verbindung zum achtzehnten Jahrhundert her. Während Horn sich hauptsächlich auf das Klima bezieht, beschäftigt sich Cronon mit der amerikanischen Auffassung von Wildnis einer privilegierten Schicht, welche romantische Vorstellungen von Natur reproduzierten. Im achtzehnten Jahrhundert habe das Wort „wilderness“ noch auf Landschaften referiert, wel-

che bei weitem nicht so positiv und romantisierend beschrieben würden als heute, zum Beispiel als „deserted, savage, desolate, barren, bewildering, terror“, man sprach also sozusagen von „wasteland“ (Cronon 1996: 8). Gleichzeitig bekam Natur einen übermächtigen Charakter zugeschrieben, wodurch dies laut Cronon von vielerlei Faktoren bedingt war, jedoch ließen sich viele davon unter dem Begriff „the sublime“ zusammenfassen. Er bezeichnet das Erhabene als ein allgegenwärtiges kulturelles Konstrukt, welches eines der bedeutendsten Ausdrücke des Romantizismus darstellt (Cronon 1996: 9-10). Die frühromantische Autor- und Künstlerschaft habe die Ehrfurcht und Begeisterung entgegen der „sublimen Natur“ hervorgehoben und mit den Werten der Kultur, die eben diese produziert und idealisiert hat, aufgeladen (Cronon 1996: 10). Autoren wie vor allem Henry David Thoreau<sup>19</sup> zeichneten den Mythos der religiös geladenen Natur (vgl. „the mountain as cathedral“ Cronon 1996: 12). Naturschauspiele und -plätze wurden also aus einem pietistischen Sichtwinkel gesehen, jedoch zunehmend domestiziert und somit von gefürchteten „wastelands“ in einen Erholungs- oder Freizeitort für den zivilisierten, westlichen, männlichen Menschen transformiert.

Um einen Bogen nach Skandinavien zu schlagen, bediene ich mich des Textes der norwegischen Kulturhistorikerin Brita Brenna „Natures, Contexts and Natural History“ (Brenna 2012), in dem sie die Schriften des dänischen Bischofs der Diözese Bergen, Erik Pontoppidan, „Det første Forsøg paa Norges naturlige Historie“ (Kopenhagen 1752) untersucht. Hierbei schildert sie durch einen Akteur-Netzwerk-theoretischem Ansatz, inwiefern Netzwerke und Machtverhältnisse zur Zeit des Königreichs Dänemark-Norwegen im 18. Jahrhundert Anschauungen über Natur evozierten und wie jene Akteure sich gegenseitig beeinflussten. Sie bezeichnet Nature als „manifold, serving as a source of aesthetic pleasure, economic gain, religious reverence, and political power“ (Brenna 2012: 355) und arbeitet vier primäre Wirkungsweisen und Darstellungen von Naturkonzepten in diesem Kontext heraus. Natur wurde aus einem utilitaristischen Gesichtspunkt aus als (1) natürliche Resource, Inventar oder Lager und als (2) dem König zugehörig gesehen. Außerdem galt sie als (3) Gegenstand des Wissens und als geografische und physische Einheit. Für die pietistische Sicht der Natur als „Gottes Schöpfung“ war die Vorstellung des Erhabenen wichtig und stand daher im Mittelpunkt (Brenna 2012: 364). Klimatische Gegebenheiten wurden aus einer religiösen Sicht heraus als Gottes Wille erklärt und die Nutzbarkeit für die Bevölkerung hervorgehoben. Brenna postuliert, dass dieser Glaube an eine sinnvolle und vorsorgende Natur wichtig für die von Pontoppidan gepredigte Natürliche Theologie gewesen sei, die von vier Grundprinzipien geprägt war: (1) „Alles, was geschaffen wurde, wurde mit einem Zweck geschaffen, nichts in der Natur sei ein Ergebnis des Zufalls“ (2); Natur sei gut und die Erde sei zu einem „harmonischen und balancierten Zuhause für

---

<sup>19</sup> „in wilderness is the preservation of the world“ im Aufsatz „Walking“ (Finch / Elder 2022: 192)



Menschen geworden“; (3) „Menschen haben einen zentralen Platz in der Natürlichen Theologie, es sei nämlich eines jeden Pflicht die Schöpfung Gottes zu kennen und sie zu pflegen und zu verbessern, da die Erde als dem Menschen zur Nutzung gegeben angesehen wurde“ und (4) „die Erde habe eine Regelmäßigkeit und folgte bestimmten Vorschriften, nicht weil sie von mathematischen Gesetzen beherrscht wurde, sondern weil die Erde von Gott geschaffen wurde“. Die Natur sei also zum Vorteil und Nutzen der Menschheit geschaffen worden, zu deren Unterhaltung und als „Spenderin von Glück und Freude“ (Brenna 2012: 364–365).

Natur hatte somit zwar einen sublimen Charakter, jedoch ruft dieser nicht Affekt ihrer selbst entgegen hervor sondern gegenüber Gott, da ihre Existenz nur auf Gottes Schöpfung zurückzuführen ist. Die Vorstellung innerhalb der natürlichen Theologie war also die einer erhabenen, übermächtigen Natur, welche nicht beherrscht werden kann, sondern als Schauplatz, Hintergrund oder Lebensraum für den Menschen dient. Wenn diese Natur in einer dem Menschen gegenüber auf gefährliche Weise agiert, ist dies von Gott bestimmt/gewollt.

## **b) Romantisierung des Naturkonzepts**

Im 19. Jahrhundert vollzog sich eine Veränderung des Naturkonzeptes, da durch die Modernisierung, also vor allem Rationalisierung (Entfremdung, Effizienzsteigerung, Beschleunigung, Säkularisierung) und Domestizierung (Kultivierung, Aneignung, Formung der Landschaft, Beherrschung) auch das Konzept des menschlichen Subjekts einen Wandel durchmachte. Der technische Fortschritt und das „technisch-positivistische >Natur<verständnis“ (Linke 2021: 26) verstärkte die Sehnsucht nach Naturerfahrungen durch die „physische >Natur<nähe und [...] (experimentelle) Erkundung der >Natur<räume“ (Linke 2021: 26).

Besonders mit der Entstehung von Nationalparks im späten 19. Jahrhundert habe sich die Auffassung von Natur insofern verändert, als nun Natur als „verletzbar und schützenswürdig“ angesehen wurde (Cronon 1996: 9). Dies ging mit einem weiteren romantisierenden Element einher, nämlich dem Primitivismus. Das „Zurückkehren zu einem einfacheren Leben und Individualität“, welches an die Verfügbarkeit von freiem Land, also Wildnis, geknüpft war. Hierbei spielte Maskulinität eine bedeutende Rolle: der typische „frontier individualist“ war ausschließlich männlich, weiß, stark und *able* und domestizierte die Wildnis mit seinen bloßen Händen - so wurde die Landübernahme glorifiziert (Cronon 1996: 13).

Die Urbanisierung bedingte außerdem das Streben der bürgerlichen Elite, sich in die Natur zu begeben, was durch die Domestizierung der Landschaft durch die Eisenbahn, die erleichterte Mobilität und den beginnenden Tourismus gestärkt wurde. Dies führte zu einer „Loslösung von abstrakt-idealistischen Vorstellungen hin zur konkret-empirischen >Natur<erfahrung“ (Linke 2021:

27). Durch die Theorien von Charles Darwin Mitte des 19. Jahrhunderts wurde das Naturkonzept erneut herausgefordert und neu aufgeladen. Vor einem stabilen Hintergrund der menschlichen Erfahrung wurden die Dynamik und Vitalität der natürlichen Verhältnisse anerkannt, gleichzeitig hielt sich der Subjektbegriff des Menschen (vgl. Linke 2021: 27–28).

Die Geschichte des Naturkonzeptes ist also von einer starken Ambivalenz geprägt. Während sich das Subjekt durch seine Rationalität von der „wilden“ Natur distanzierte, wurde Natur zu einem „Sehnsuchtsraum“ (Linke 2021: 25), in der sich der Mensch erholen und erbauen konnte. Gleichzeitig entstand eine Selbstverständlichkeit, diese Wildnis zu einem gewissen Ausmaß für die eigenen Zwecke nutzbar und verwertbar zu machen:

Explorers from Europe and the USA increasingly framed the landscapes they encountered in the North through the two pervasive aesthetic discourses of the eighteenth and nineteenth centuries, the sublime and the picturesque. Both rubrics are, from today’s perspective, typical of the Anthropocene in that they assume a divide between the human and nature. Whether exemplified in on-the-ground ‘improvements’ in picturesque landscape parks or in the exultation of the transcendent sublime, these ways of seeing nature depend on a sense of inexhaustible resources (material and aesthetic) available for human exploitation. (Hedin / Gremaud 2018: 63–64)

In der Gegenwart sind „die Überlegenheit und Abgeschlossenheit des menschlichen Subjekts und die anthropozentristische Perspektive [...] endgültig fragwürdig geworden“ (Linke 2021: 29). Jedoch sind noch immer Spannungen zwischen Entzauberung und Verzauberung zu beobachten. Im Anthropozän gibt es einen Diskurs über die Wiederverzauberung von Naturkonzepten. Während entzaubernde Artefakte wie menschengemachte Technologien Natur (technische Erhabenheit) durchziehen und diese entzaubern, finden Wiederverzauberungen durch sublime Narrationen in Text und Bild statt. Im Folgenden werden zwei skandinavische Beispiele analysiert und miteinander in Bezug gesetzt, in welchen die Dynamiken eines sich verändernden Naturbegriffs, Vorstellungen einer erhabenen Natur und Technik und der Wiederverzauberung deutlich werden.

### 2.1.2. *Svælgfoss-Serie* (1907-1908) von Theodor Kittelsen

Theodor Kittelsen kann als einer der bedeutendsten Maler Norwegens bezeichnet werden und wurde vor allem als Illustrator der „Norske Folkeeventyr“ von Asbjørnsen und Moe bekannt, welche die folkloristischen norwegischen Vorstellungen von Trollen und anderen mystischen Naturwesen prägten. Die *Svælgfoss*-Serie wurde bereits ausführlich im Artikel „The Fairy Tale of Early Twentieth-Century Hydropower Development in Norway“ von Helena Nynäs (Nynäs 2018) besprochen, wobei sie sich dabei unter anderem auf Arnhild Skres Kittelsen-Biografie *Theodor Kittelsen - Askeladd og troll* (Skre 2015) stützt. Nynäs’ Artikel soll als Anhaltspunkt für die Analyse der Bilder dienen. Außerdem dient ein kulturgeschichtlicher Artikel von Peter Fjågesund (Fjågesund 2007), der die

nationalen Repräsentation und Mythenkreierung rund um den Rjukan Wasserfall anhand von Reiseberichten schildert, als Hilfe zur ideengeschichtlichen Einordnung.

### a) Kontext

Die *Svælgfoss*-Serie von Theodor Kittelsen besteht aus fünf Aquarellmalereien, die zwischen 1907 und 1908 entstanden. Sie bilden das bekannte Wasserkraft-Projekt der Telemark in Norwegen ab und wurden von Sam Eyde, dem Firmenmanager der Hydro-Elektrisk Kvælstofaktieselskab, in Auftrag gegeben. Die Werke wurden nicht öffentlich, sondern in den privaten Räumlichkeiten des Firmensitzes in Notodden ausgestellt. Die abgebildete Industrieanlage ist heute auf der Liste der UNESCO Liste der Welterbe als „Rjukan–Notodden industriarv“ vertreten (Birkeland 2017: 63). Die Malereien waren also nicht öffentlich zugänglich und offensichtlich von den Wünschen des Auftraggebers beeinflusst, welcher selbstverständlich die positiven Effekte der technischen Modernisierung Norwegens hervorheben wollte (vgl. Nynäs 2018: 3). Für Kittelsen waren sowohl die neue Technik als auch der Wasserfall selbst etwas Bezauberndes und seien laut ihm durch das Sublime geprägt. Sein Ziel sei es gewesen durch seine Werke tiefe Empfindungen hervorzurufen. Nynäs basiert diese Annahme auf dem Briefverkehr zwischen Kittelsen, Eyde und Kittelsens Unterstützer, dem Rechtsanwalt und Schriftsteller Vilhelm Dybwad (vgl. Nynäs 2018: 8).

Die Bilder der *Svælgfoss*-Serie gelten als untypisch für den Kontext der norwegischen nationalromantischen Malerei, obwohl die dargestellte Region Telemark als Archetypus für „særnorsk kultur“ galt. Der Stil, der thematische Inhalt und die Botschaft passen laut Nynäs nicht in das traditionelle norwegische Landschaftsgenre, wo Wasserfälle als frei von technischen, menschlichen Elementen (außer Mühlen, Brücken oder kleineren menschlich geprägten Artefakten) und als authentische Natur dargestellt wurden (vgl. Nynäs 2018: 5). Nynäs bezeichnet die Vermittlung der Transformation des Wasserfalls von einer natürlichen, mächtigen und freien Entität zu einer Energiequelle bzw. einem Energieproduzenten als „couched in the language of the fairy tale“ (Nynäs 2018: 2). Die Werke entsprechen zwar Kittelsens Stil, welcher von mystischen, folkloristischen Elementen wie Drachen, Wasserwesen, Trollen etc. geprägt ist, jedoch transportieren sie eine Industrie und Fortschritt ankündigende Botschaft.

### b) Werkbeschreibung

Von den fünf Malereien 1 *Fossen* (1907), 2 *Dammen på Kloumannsjøn* (1908), 3 *Grunnarbeide* (1907), 4 *Svælgfos* (1907) und 5 *Markens grøde* (1907), werde ich für meine Besprechung die Num-

mern 1, 2 und 4 beschreiben und besprechen, um den Übergang von natürlicher zu technischer Erhabenheit zu beleuchten.

Die erste Malerei *Fossen* [Abb. 1] zeigt einen natürlichen, ungezähmten Wasserfall, der sich durch die gewaltigen Felsformationen zwingt; in seinen Schaumkronen sind blasse, drachenartige Wesen zu sehen. Auf der rechten Seite hält sich eine Figur an einem Baum fest und starrt in die Tiefen des schäumenden Wasserfalls. In seiner Nähe schimmert eine weiße Figur mit Flügeln. Auf der linken Seite ist eine kleine Hütte auf einem Berghang zu sehen und unter ihr vier Gestalten, die in Aufbruchsstimmung zu sein scheinen (vgl. Nynäs 2018: 10).

Das Gemälde *Dammen på Kloumannsjøn* [Abb. 2] zeigt die Arbeiten am Fluss und den Dammkonstruktionen. Im Hintergrund ist der Berg Gaustatoppen zu sehen und im Vordergrund die Wassermassen, die sich zur rechten Seite hin in Schaumkronen auflösen, in der eine gebückte Figur zu erkennen ist. Das gesamte Bild wird von einem Regenbogen überspannt.

Das Bild *Svælgfos* [Abb. 3] zeigt das Wasserkraftwerk in seiner Vollendung: Wie ein Märchenschloss thront das leuchtende Gebäude auf dem Felsen, an dem enorme Wassermassen vorbeirauschen. Die Felsen zeigen hier anthropomorphe Gesichter, die offensichtlich bedrückt und mit missbilligenden Minen das Schauspiel betrachten. In den wilden Strömen des Wassers sind erneut drachenartige Wesen auszumachen, welche mit aufgerissenen Mäulern von der enormen Wasserkraft mitgerissen werden.

### c) Verwandlung eines Wasserfalls: von natürlicher zu technischer Erhabenheit

Der Wasserfall Rjukanfossen wurde im 19. Jahrhundert zu einer Art Repräsentation der norwegischen ungezähmten Wildnis und somit einer sublimen, übermächtigen Landschaftsästhetik (vgl. Fjågesund 2007: 377, Nynäs 2018: 3). Der Rjukanfoss zog nicht nur viele norwegische und ausländische Reisende an, sondern wurde durch dessen Bewunderung und Beschreibung fast in religiöse Sphären erhoben, was Fjågesund „powerful gospel of nature worship and sensibility“ nennt (vgl. Fjågesund 2007: 380). Er beschreibt den sublimen Charakter des Rjukan Wasserfalls, welcher durch das Naturkonzept des 19. Jahrhundert genährt wurde, außerdem als eine Kombination von apokalyptischen, bedrohlichen und atemberaubenden Landschaften und sentimental, paradiesischen Szenen. Dieses Naturkonzept verwandle Menschen in Anbetracht der überwältigenden Umgebung in etwas Kleines und Unbedeutendes (vgl. Fjågesund 2007: 383–384).

Im zwanzigsten Jahrhundert wurde der Mythos des unberührten und unproduktiven Wasserfalls in einer primitiven und undomestizierten Umgebung stark transformiert und zwar durch den technischen und industriellen Fortschritt: Der Rjukanfoss wurde als erster norwegischer Wasserfall in seiner Gesamtheit für die Energieproduktion genutzt, wurde somit zu einem Aushängeschild

für das neue, fortschrittliche Norwegen und trug dadurch zur Nationenbildung bei. Durch die Errichtung des Wasserkraftwerkes 1907 kam also eine neue mächtige Kraft hinzu: die technische Erhabenheit durch die Kontrolle des Menschen (vgl. Birkeland 2017: 63, Fjågesund 2007: 387, Nynäs 2018: 4). Die Kunstwerke wurden in einer Zeitperiode geschaffen, welche auch als zweite industrielle Revolution Norwegens bezeichnet wird (vgl. Nynäs 2018: 5). Die Gebäude und Installationen, welche den Wasserfall domestizierten und beherrschten, lösten zweifelsohne starke Eindrücke aus und stellten die erhabene Kraft des Wasserfalls in Frage. Außerdem veränderten sich die ästhetischen Wertungen: Sowohl der Wasserfall selbst, als auch später die neuen Kraftwerke galten als überwältigend, unfassbar und mächtig. Die sublime Technik wurde aber Teil der Erhabenheit des Wasserfalls und somit der nationalen Identität im Anbetracht des technischen und somit gesellschaftlichen Fortschritts. Die Anlage schaffte Arbeitsplätze und ökonomische Möglichkeiten für die norwegische Bevölkerung in einer Zeit, die von Perspektivenlosigkeit, Unterdrückung durch Dänemark und Auswanderung geprägt war (vgl. Nynäs 2018: 7, 22).

Heute findet ein Diskurs im Lichte des Anthropozäns über das industrielle Kulturerbe statt, welcher sich im Laufe der Zeit im Zuge der De-Industrialisierung der Schwerindustrie ab den 1950er Jahren entwickelte. Trotz der De-Industrialisierung und der Standortverlagerung der Anlagen der Norsk Hydro (ehemalig Hydro-Elektrisk Kvælstofaktieselskab) sind noch viele Artefakte der Industrialisierung (Dämme, Tunnels, Rohre, Kraftwerke, etc.) stark in der Landschaft sichtbar, auch wenn diese nicht mehr in Verwendung sind (vgl. Birkeland 2017: 61–63). Der Eingriff in die Landschaft prägt also bis heute die Region Telemark.

#### **d) Transformiertes Naturkonzept: Interpretation der Bilder**

Bei den dargestellten Figuren in *Fossen* handelt es sich laut Nynäs um Askeladden (einer archetypischen Figur norwegischer Volksmärchen), der von einer Fee zum Zähmen des Drachens aufgefordert würde und um eine Familie, die nach Amerika emigriert, wobei dies so von Eyde in Auftrag gegeben wurde (vgl. Nynäs 2018: 10). *Fossen* kann also als Zeichen für Hoffnung gesehen werden, welche die Errichtung der Anlage und die daraus resultierenden Arbeitsplätze und ökonomischen Vorteile für die Region und Norwegen generell generieren könnte. Der Wasserfall, welcher als gewaltiger Drache auftritt, steht dem kleinen Askeladd entgegen, welcher laut Nynäs Eyde selbst darstelle. Dieser sei die große Hoffnung für die Menschheit, denn durch seine Beherrschung des Flusses mithilfe der neuen Industrie könne er die Menschheit mit Energie versorgen (vgl. Nynäs 2018: 20).

Auf dem Bild *Dammen på Kloumannsjøn*, auf dem die Arbeiten der zahlreichen *nisser* auf der Dammkonstruktion zu sehen sind, scheint die Natur auf diese Transformation und Bebauung des Flusslaufes zu reagieren und beunruhigt das Treiben zu beobachten. Der Gaustatoppen im Hin-

tergrund stehe nach Kittelsesns Vorstellungen symbolisch für das norwegische Parlament, welches über die Veränderungen verwundert sei. Das Wasserwesen im Schaum des Wasserfalls wirkt in seiner gebückten Haltung offensichtlich erschüttert über das Vorgehen zu sein. Trotz allem bringt der Regenbogen Ruhe in die gesamte Darstellung und überspannt die Szene mit einem auf eine positive Zukunft hindeutenden Optimismus (vgl. Nynäs 2018: 11–12).

Auf dem Gemälde *Svælgfos* erscheint das neue Kraftwerk wie ein leuchtendes Märchenschloss, welches über der besiegten Natur thront. Die Drachen, welche die Wassermassen bevölkern, wirken verzweifelt und die Felsen bedrückt. Die Natur reagiert also auf die vollzogene Transformation und Niederlage mit Schrecken und Resignation (vgl. Nynäs 2018: 14).

Die drei ausgewählten Malereien können wie ein chronologischer Übergang des Geschehens gesehen werden: vom wilden, ungezähmten Wasserfall und einem Norwegen mit unsicherer Zukunft, über umwälzende Transformationen, die Angst hervorrufen, jedoch eine schillernde Zukunft versprechen zu einem geglückten Unternehmen, welches die wilde Natur bezwingt.

In den Bildern werden also verschiedenen „Versionen“ von Naturkonzepten gezeigt: Während die „ursprüngliche“, wilde, freie Natur in Form des unberührten Wasserfalls als erhaben das „typisch Norwegische“ im Sinne der Nationalromantik erscheint, wird durch die Darstellung der Wasserkraftanlage eine bezwangene, kontrollierte, und gezähmte Natur gezeichnet. Dieser Fortschritt und die Nutzbarmachung des Wasserfalls betont die technische Erhabenheit als menschliche Errungenschaft und als positive Entwicklung. Diese Domestizierung und damit einhergehende Entzauberung wird durch die Sprache des Märchenhaften re-romantisiert oder zumindest verharmlost. Die unkultivierte Natur erscheint durch die Drachen bedrohlich und unkontrollierbar, während die kultivierte Natur geordnet, fortschrittlich und wunderbar wirkt. Indem der technische Fortschritt in das Natürliche verpflanzt wird und durch bestehende, bekannte Motive aus der folkloristischen Tradition ausgestattet wird, kommt es zu einer gewissen Wiederverzauberung (vgl. Nynäs 2018: 14).

### 2.1.3. *Waterfall* (2021) von Ólafur Elíasson

Ólafur Elíasson ist ein isländisch-dänischer Künstler mit Lebensmittelpunkt in Deutschland, welcher verschiedenste Formen von multisensorischer Installationskunst bespielt. Zunächst soll ein kurzer Überblick über sein Werk gegeben werden, bevor ich mich auf das Werk *Waterfall* von 2019 beziehe. Elíasson ist ein stark interdisziplinärer Künstler, welcher sich auf (Umwelt-)philosophische Konzepte bezieht und diese auf seine Installationen und architektonischen Werke anwendet. Für Ólafur Elíassons Arbeit ist der Mensch ein wesentlicher Bestandteil. Seine Kunst befasst sich mit dem menschlichen Handeln, d. h. mit der individuellen Fähigkeit, Teil einer Veränderung zu sein,

sowie mit der Interaktion und der Immersion von Betrachter\_innen mit den Kunstwerken und künstlich hergestellten „Natur“räumen. Eliassons aktuellere Arbeiten haben auch einen gewissen politisch-aktivistischen Anspruch, neue Praktiken hervorzurufen, die durch die Interaktion mit dem Kunstwerk ausgelöst werden und zur praktischen Auseinandersetzung mit der behandelten Thematik ermutigen. Oft spricht er dies offen an in Aussagen wie „turn thinking into doing“<sup>20</sup> oder „make climate change explicit“.

Der Großteil seiner Kunstwerke hat aber eine Gemeinsamkeit: alle besitzen einen gewissen Charakter von Erhabenheit und heben die sublime Schönheit von natürlichen Elementen wie Licht, Wasser, Nebel, Moos, Eis, etc. hervor. Die Werke sind in Museen, aber besonders auch in öffentlichen Räumen ausgestellt und Eliasson hat viel mit Architekten zusammengearbeitet, so war er zum Beispiel bei der Gestaltung der Fassade der Harpa (Konzerthalle und Konferenzgebäude) in Reykjavík beteiligt.

### a) Multisensorische Immersion und Mediation in Eliassons Werken

Eliasson ist wohl am besten bekannt für sein Werk *The Weather Project* [Abb. 4], welches im Jahr 2003 in der Turbine Hall des Tate Modern in London installiert war:

This site-specific installation employed a semi-circular screen, a ceiling of mirrors, and artificial mist to create the illusion of a sun. Aluminium frames lined with mirror foil were suspended from the ceiling to create a giant mirror that visually doubled the volume of the hall – along with the semi-circular screen mounted on the far wall, its long edge abutting the mirror ceiling. Backlit by approximately 200 mono-frequency lights, the semi-circle and its reflection created the image of a massive, indoor sunset seen through the artificial mist emitted into the room.<sup>21</sup>

Eliasson spielt in vielen seiner Arbeiten mit Licht, das die Museumsbesucher\_innen umgibt und sie dadurch, anders als bei herkömmlichen auf Betrachtung ausgelegten Kunstwerken, zur Interaktionen einlädt, wodurch sie gewissermaßen Teil des Kunstwerks werden können. Er setzt zum Beispiel oft monofrequentes Licht ein, welches alles monochrom gelb erscheinen lässt, was bei Besucher\_innen der Ausstellungsräume große Verwunderung, Begeisterung und Interaktion mit den Zuständen im Raum auslöst. In der Ausstellung *The Weather Project* wird etwas Alltägliches wie ein Sonnenuntergang also in einen Museumsraum verlegt, also bis zu einem gewissen Grad „denaturalisiert“. Jedoch können dadurch Betrachter\_innen auf ihre früheren Erfahrungen mit „echten“ Sonnenuntergängen zurückgreifen und diese in ihre persönliche Erfahrung miteinbeziehen, was Identifikation kreieren kann. Eliasson selbst konstatiert, dass die physische Beziehung zur Welt eines der nütz-

<sup>20</sup> z.B. Eliasson, Olafur (2015): Turn Thinking into Doing into Art. Four Lectures in Addis Ababa. Berlin: Institut für Raumexperimente.

<sup>21</sup> Informationen von Eliassons Website [<https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101003/the-weather-project>, zuletzt zugegriffen 30.11.2021].

lichsten Werkzeuge sei, um sich mit der Umwelt auseinanderzusetzen. Er betont den Faktor der Entkörperung wissenschaftlicher Auseinandersetzung mit naturbezogenen Themen und hebt die Wichtigkeit von physischer Verbindung hervor. Erzählungen müssen physisch werden, um die Erinnerung zu stimulieren:

We get a lot of science ... but it's fair to say that it's often very disembodied. [...] It is knowledge that doesn't have a physical sort of storage; there's no memory (of it) in our bodies. One of the things that art can do - and it's not the only thing - is it can sort of bring a physical narrative to something that one knows. [...] I think we have a better ability to translate our critical enquiry into action once we have a physical relationship with the world. [...] Bringing an experiential narrative to knowledge gives you a certain empowerment. (Page / Doran 2019)

Das Werk Ólafur Eliassons ist also im Allgemeinen durch die Themen Mediation und Immersion gekennzeichnet: Die Menschen interagieren mit dem Kunstwerk - als Betrachter\_innen oder vielmehr als Teil des Werks. Daraus ergibt sich ein spezifisches Vermittlungs- und Erfahrungspotenzial, denn es ist nicht im Sinne des Künstlers, Kunst lediglich auf konventionelle Weise auszustellen. Die Besucher\_innen sind aufgefordert, mit den Installationen zu interagieren und sich mit den Räumlichkeiten der Ausstellungsumgebung auseinanderzusetzen. Sie müssen partizipieren und werden sich ihrer Handlungsfähigkeit gegenüber der Umgebung, in der sie sich befinden, bewusst. In der Ausstellung des *The Weather Project* haben die Besucher\_innen auf den Spiegel, der an der Decke angebracht war, auf sehr partizipative Weise reagiert: Sie legten sich auf den Boden, um ihr Spiegelbild zu sehen, und formten Figuren: Sterne, Friedenszeichen oder zum Beispiel die Worte „Bush Go Home“ [siehe Abb. 5, 6]. Sie waren in Zeit und Raum präsent und erlebten die Ausstellung auf eine sehr interaktive Weise.<sup>22</sup> Eliassons Werk repräsentiert eine „Reformation der Sinne“ als Tendenz der modernen Installationskunst (Jones 2010: 97). Nicht nur der visuelle Sinn, sondern auch olfaktorische, haptische und auditive Sinnesfaktoren machen den *genius loci* dieser Installation aus. All diese sinnlichen Erfahrungen wurden durch hochentwickelte technische Installationen vermittelt und sichergestellt. In Marshall McLuhans Worten - „the medium is the message“ - geht es bei der Erfahrung der Interaktion mit der Kunstinstitution nicht um die Vermittlung von Thema und Inhalt, sondern um das Medium selbst und darum, wie die Menschen mit ihm interagieren; Form und Funktion werden also vereint (McLuhan 2003: 25).

Die Immersion von Menschen im Ausstellungsraum wird besonders bei die Installation *Your waste of time* [Abb. 7] von 2006 in der Galerie neugerriemschneider in Berlin deutlich. Die Installation besteht aus mehreren Eisblöcken des Vatnajökull, dem größten Gletscher Islands, die aus der Gletscherlagune Jökulsárlón entnommen und zur Galerie nach Berlin transportiert wurden, wo sie

---

<sup>22</sup> Filmmaterial der Ausstellung ist auf Eliassons Website zu finden [<https://olafureliasson.net/archive/art-work/WEK101003/the-weather-project>, zuletzt zugegriffen am 08.12.2021].



in einem gekühlten Raum ausgestellt wurden. Das Eis wog 6 Tonnen und ein Teil davon soll um 1200 n. Chr. entstanden sein.<sup>23</sup> Der Ausstellungsraum ist bewusst minimalistisch gehalten: Die weißen Wände heben die blauen Farbtöne des Eises hervor, und nichts im Raum lenkt von den Blöcken ab. Als sich das Eis noch in seiner ursprünglichen Umgebung befand, war es entweder noch ein Teil des Gletschers, schwamm in der Lagune auf seinem Weg ins Meer oder trieb am Strand in scharfem Kontrast zum schwarzen Sand. Im Ausstellungsraum gibt es hingegen nichts, was das Eis umgibt und ergänzt, es ist völlig isoliert und wird zum zentralen Mittelpunkt des Raumes. Die Kunst von Ólafur Elíasson hat ein besonderes Erfahrungspotenzial, da die Besucher\_innen dazu aufgefordert werden, mit den Installationen zu interagieren und sich mit den Räumlichkeiten der Ausstellungsumgebung auseinanderzusetzen. Im Fall von *Your Waste of Time* wird eine künstliche oder alternative Natur erzeugt, indem das natürliche Gletschereis in eine unnatürliche Umgebung, nämlich den Ausstellungsraum, verpflanzt wird. Da der Raum auf einer sehr niedrigen Temperatur gehalten wird, da das Eis sonst schmelzen würde, müssen sich die Betrachter an die Prämissen dieser veränderten Umgebung anpassen und sich frierend im Ausstellungsraum bewegen.

Anders Ekström bezeichnet solche Ausstellungen als Räume, die sich durch die allgegenwärtige Präsenz der sich darin befindlichen Medien auszeichnen und somit eine Form von „walk-in media“ kreieren, die Besucher\_innen betreten. Somit entsteht ein Ensemble aus visuellen und partizipatorischen Techniken (zitiert nach Þórsson 2020: 106). Die Immersion der Besucher\_innen in den Museumsräumen entsteht durch Einrichtungen, die nicht nur Kunst ausstellen, sondern deren betretbare Räume zu Installationen umfunktioniert wurden.

## b) Politisch-aktivistische Ebene

Die politische Mobilisierung spielt in Ólafur Elíassons Werk eine große Rolle: Ein ähnliches Projekt wie *Your Waste of Time* wurde später mit klarer politischer Absicht durchgeführt: Für *Ice Watch* [Abb. 8] wurden zwölf große Eisblöcke, die vom grönländischen Eisschild abgetrennt wurden, geerntet und in einer Uhrenformation an einem prominenten öffentlichen Ort präsentiert, um das Bewusstsein für den Klimawandel zu schärfen, indem die Realität des schmelzenden arktischen Eises direkt und greifbar erfahrbar gemacht wird. *Ice Watch* wurde an drei Orten installiert: Die erste Installation fand im Oktober 2014 auf dem Rathausplatz in Kopenhagen statt, um die Veröffentlichung des Fifth Assessment Report on Climate Change des UN IPCC zu kommentieren. Die zweite Installation wurde im Dezember 2015 in Paris auf dem Place du Panthéon anlässlich der UN-Klimakonferenz COP21 organisiert. Die dritte Version von *Ice Watch* war von Dezember 2018 bis Ja-

---

<sup>23</sup> Informationen von Elíassons Website [<https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100564/your-waste-of-time#slideshow>, zuletzt zugegriffen 30.11.2021].

nuar 2019 an zwei Standorten in London zu sehen - vor dem europäischen Hauptsitz von Bloomberg und vor der Tate Modern.<sup>24</sup> Die zwölf Eisblöcke stellen die zwölf Stunden einer Uhr dar und sind damit ein metonymisches Symbol für Zeit und Dringlichkeit. Die Praxis der Interaktion, das Eis zu berühren, wodurch es noch schneller schmilzt, verdeutlicht einmal mehr die unmittelbare Macht und Handlungsfähigkeit des Menschen. Sie macht den Klimawandel durch diese unmittelbare körperliche Erfahrung greifbar und bringt die Menschen mit etwas in Berührung, das normalerweise nur schwer vorstellbar ist. Hier wird also die Bewusstmachung von etwas, das die Skalen des menschlichen Vorstellungsvermögens und die Latenz von Vorgängen unserer Umwelt übersteigt, thematisiert.

Aus einer postkolonialen Perspektive hinterlässt diese Kunstaktion für mich allerdings einen unangenehmen Beigeschmack und ich möchte erneut auf die missverständliche Ansicht hinweisen, dass die Menschheit als homogenes Kollektiv agiert (vgl. Lidskog/Waterton 2016: 399, Demos 2017: 19). Da die meisten Veränderungen von einem kleinen Teil der Menschheit ausgelöst werden, erscheint es in diesem Zusammenhang besonders makaber, dass in einer Nation wie Dänemark, die große politische Autorität über Grönland hat, Eis aus dem unterdrückten Land im Rahmen einer Kunstaktion im dominierenden Land ausgestellt wird. Darüber hinaus kann ein weiterer Kritikpunkt genannt werden: Die „Natur“, die Elíasson in seinen Installationen schafft, soll für alle zugänglich und erfahrbar sein. Allerdings können seine Ausstellungen auch als etwas Exklusives, Elitäres und schwer Zugängliches angesehen werden, da die vollständige künstlerische und physische Erfahrung nur dann gewährleistet ist, wenn die Betrachter tatsächlich die Möglichkeit haben, die Ausstellung persönlich zu besuchen.

### c) Natürliche und technische Erhabenheit in Elíassons Werken

Wie bereits schon erwähnt wurde, mutet die „Natur“ in vielen von Ólafur Elíassons Werken einerseits als sublim, verzaubert und schützenswert an. Seine Installationen aus Eis versetzen die Menschen ins Staunen und laden sie zur direkten Interaktion ein. Das Naturkonzept kann also durchaus als sublim bezeichnet werden: die Natur wird als mächtig gezeichnet, jedoch wird andererseits besonders die Position des Menschen in Verbindung mit ihr hervorgehoben. Die Verbindung von Mensch und Umwelt sei gestört und könne gewissermaßen durch die Interaktion mit diesen mächtigen, erstaunlichen Installationen, welche die Natur repräsentieren, gestärkt werden. Die Schönheit der Natur ist also ein Konzept, das Elíasson für einen bestimmten Zweck verwendet. Ein Aspekt, der in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle spielt, ist der Gedanke der Wiederverzauberung

---

<sup>24</sup> Informationen von Elíassons Website [<https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK109190/ice-watch#slideshow>], zuletzt zugegriffen 30.11.2021.)

der Natur. Denn die Natur ist im Zuge der kulturellen Rationalisierung der modernen westlichen Gesellschaft stark „entzaubert“ und rationalisiert worden. Der Mensch hat sich mehr und mehr von der Natur unabhängig gemacht und ist zu einer Kraft herangewachsen, die diese zu beherrschen glaubt, anstatt von ihr beherrscht zu werden. Eliassons Kunst schafft eine Art Wiederverzauberung und unterstreicht die Erhabenheit der Natur, indem sie den Betrachter in Erstaunen versetzt. In diesem Fall, um das Bewusstsein für den Klimawandel zu schärfen und die Menschen zu ermutigen, ihre Denkweisen und in weiterer Folge ihr Verhalten zu ändern.

„Natürliche“ Objekte - in diesen Fällen die Eisblöcke aus Island und Grönland - werden aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgenommen und in eine aufgeräumte, übersichtliche Umgebung gestellt und dadurch in Kunstwerke verwandelt. Somit wird also eine unnatürliche oder postnatürliche Umgebung gestaltet, welche oft auch durch extrem hohen technischen Aufwand und Ingenieurskunst hergestellt wird. Eliasson wird von einem riesigen Team unterstützt, welches die Ausführungen der Installationen auf physikalisch-optischer, technologischer, ingenieurtechnischer, statischer und biologischer Ebene planen und unterstützen.

Der Aspekt der kontrollierten, domestizierten Natur, welcher in der Besprechung der *Svaelfoss*-Serie eine große Rolle spielt, kann auch auf Eliassons Œuvre angewandt werden. Er kontrolliert natürliche Kräfte und Phänomene, da er für einige seiner Installationen zum Beispiel Wasser, Nebel, Licht und Eis formt oder künstlich herstellt und somit eine Art „Natur 2.0“ im Ausstellungsraum erschafft. Eva Horn nennt dies in ihrer Analyse zur Ästhetik des Anthropozäns zum Beispiel „non-natural Nature“ (Horn 2020: 168).

#### **d) Die Rückkehr des Sublimen und unnatürliche Natur in *Waterfall* (2019)**

Ólafur Eliasson hat sich auf verschiedenste Arten mit Wasserfällen beschäftigt: von dokumentarischen Fotografien isländischer Wasserfälle (*The Waterfall Series* 1996 [Abb. 9]), über künstlich hergestellte rückwärts fließende Wasserfälle (*Reversed Waterfall* 1998 [Abb. 10]), welche in verschiedensten Ausstellungsräumen (sowohl in Innenräumen also auch im Freien) in Wien, Reykjavík, Seoul, Sydney, New York etc. ausgestellt wurden bis hin zu riesigen künstlichen Wasserfall-artigen Konstruktionen aus metallenen Fachwerktürmen und Stahlträgern, Wasserpumpen und Rohren zum Beispiel in Versailles (*Waterfall* 2016) und in New York (*The New York City Waterfalls* 2008). Repräsentativ für diese Wasserfall-Installationen soll die aktuellste Arbeit *Waterfall* [Abb. 11] aus dem Jahr 2019, welche vom 13. Februar 2020 bis zum 4. April 2021 im Guggenheim Museum in Bilbao in Eliassons Solo-Ausstellung *In Real Life* ausgestellt war (und im Jahr 2019 im Tate Modern in London). Teil dieser Ausstellung waren auch zum Beispiel die *Glacier Melt Series 1999/2021* (2019), welche in einer späteren Analyse beschrieben werden wird, die Installation *Moss Wall*

(1994), einer Wand, die mit Moos bedeckt ist und die Besucher\_innen zur körperlichen Interaktion aufruft, und *Beauty* (1993), einem künstlichen Regenbogen, der durch die Projektion von Licht auf einen Vorhang aus Nebel erzeugt wird und quasi nur durch die Betrachtung der Besucher\_innen existiert.

Der Wasserfall besteht aus einem Gerüst, Wasser, Holz, Kunststoffplatten, Edelstahl, Pumpe und einem Schlauch und ist im Freien installiert. Auf der Website des Künstlers ist die Installation folgendermaßen beschrieben:

A tall, narrow waterfall cascades into a large basin of water. The visible infrastructure of the waterfall calls attention to the constructed nature of both the work itself and the surrounding architecture [...] while the tumbling water highlights the presence of larger natural forces that play upon this built environment: the strength and direction of the wind, the conditions of the light at a particular moment. (von Eliassons Website [<https://olafureliasson.net/artwork/waterfall-2019/>], zuletzt zugegriffen 05.06.2023.)

Es handelt sich also um eine künstlich hergestellte Installation, welche sogar als Fontäne oder Brunnen beschrieben werden könnte, da sie in einem Kreislauf aus Auffangbecken, Pumpe und Schlauch vom Menschen kreiert und gesteuert wird und je nach Belieben an- und ausgeschaltet werden kann. Synnøve Marie Vik schreibt in ihrem Artikel „Nature as Image in Olafur Eliasson’s Art“ (Vik 2016):

[...] Eliasson went to great lengths to make fountains that in their massive scale resembled something far wilder than the traditional, pleasant and pretty fountains found in public gardens and parks. He borrowed the aesthetics of nature – the waterfall – and that of industry – the scaffolding and the pumps. That way, he filled the sculptural function with the forms of both nature and industry. (Vik 2016: 105)

Vik beschreibt hier eine wichtige Dynamik im Naturkonzept, welches in dieser Installation transportiert wird: zum einen die Aneignung der natürlichen Ästhetik eines Wasserfalls, die für die Betrachter\_innen eindeutig ist, da sie auf bekannte Vorstellungen von „echten“ Wasserfällen zurückgreifen können und zum anderen die Vermischung von natürlicher und technischer Erhabenheit.

In einer Welt, die von Sensation, Beschleunigung, Dramatik und einem Überfluss an Bildern und visuellen Eindrücken getrieben wird, sind langsam ablaufende Transformationen, die sich über Millionen von Jahren erstrecken, schwer auszudrücken und vorstellbar. Die multisensorischen Erzählungen Eliassons sprechen die Betrachter\_innen auf fesselnde Weise an, indem sie das Konzept des Anthropozäns übersetzen und vermitteln, um die Natur in einen politischen Diskurs zu stellen. Die Betonung der Wichtigkeit von menschlicher Beteiligung und Interaktion muss im Zusammenhang mit dem Phänomen des Anthropozentrismus gesehen werden, der in Eliassons Kunst eine große Rolle spielt: Natur wird als Gegenstück zu den Menschen, die sie betrachten, gezeichnet. Die Natur sei zwar erhaben und mächtig, jedoch auch schützenswert und vom Menschen abhängig. An dieser Stelle sei Cronons Konzept der „unnaturalness of nature“ erneut erwähnt, womit gemeint ist,

dass von Wildnis niemals als Gegenteil von Zivilisation ausgegangen werden kann und der Auffassung des späten 19. Jahrhunderts, welche Natur vor allem in Zuge der Entstehung von Nationalparks als „verletzbar und schützenswürdig“ angesehen hat (Cronon 1996: 9,16).

Das Motiv der kontrollierten und konstruierten Natur wird im weiteren Verlauf zur politischen Mobilisierung instrumentalisiert. Die Natur wird kontrolliert und konstruiert, um ihre Kraft zu betonen und Faszination zu vermitteln. Diese Faszination wird genutzt, um Affekt und Identifikation zu erzeugen und politisches Handeln hervorzurufen.

In Ólafur Elíassons Werken, insbesondere in der *Waterfall*-Installation, wird ein Naturphänomen also technologisiert, entnaturalisiert und in ein Kunstwerk verwandelt, um einen erhabenen Charakter zu induzieren, mit welchem die Betrachter\_innen interagieren können und ihre eigene Position und Verbindung mit Natur zu erleben und zu hinterfragen. Somit verbindet diese Installation alle von Horn genannten Kriterien von Kunst des Anthropozäns: 'The Return of the Sublime', 'Non-Natural Nature' und 'Narrating Entanglement' (vgl. Horn 2020). Außerdem manifestiert sich die Wichtigkeit der Berücksichtigung von Form im Vergleich zum Inhalt. Nicht die Darstellung eines Wasserfalls, sondern die Art der Darstellung des Wasserfalls löst eine Möglichkeit zur Identifikation und Affekterzeugung aus.

#### 2.1.4. Zwischenresümee

Bei Kittelsens *Svælgfoss*-Serie handelt es sich also um eine Wiederverzauberung einer entzauberten Industrieanlage. Sie zeigt gewissermaßen die Metamorphose einer Naturvorstellung von romantischer Naturbewunderung des wilden, freien Wasserfalls und der Betonung der unberührten Natur hin zu einem Aushängeschild für den neusten Stand der Technik im Zuge der Industrialisierung Norwegens. Beide Vorstellungen hängen stark mit Faktoren des Nationalismus zusammen und wurden für die Herausbildung des „typisch Norwegischen“ genutzt.

Elíassons *Waterfall* hingegen ist international und hat nichts mit Lokalität zu tun, da dieser länderübergreifend in verschiedensten Museen ausgestellt wird und für so viele Menschen wie möglich zugänglich sein soll. Seine Arbeiten sind generell hochgradig technisch avanciert und stellen Landschaften oder Naturphänomene wie eben Wasserfälle nach. Während Kittelsens Gemälde in Folge der technologiebedingten Entzauberung des Wasserfalls diesen gewissermaßen wiederverzaubern, verzaubert Elíasson die Natur durch ihre Darstellung als etwas Erhabenes, durch ihre Isolierung in einem Ausstellungsraum oder durch ihre künstliche Erzeugung in einem öffentlichen Raum. Seine Kunst kann also gewissermaßen als Rückkehr des Sublimen ('The Return of the Sublime' in Eva Horn 2020) bezeichnet werden.

Eva Horn thematisiert die Problematik der Rückkehr des Sublimen in der Anthropozän-Kunst. Sie nennt das Erhabene in der Ästhetik des Anthropozäns als ein Zeichen einer unausweichlichen Verstrickung der menschlichen und nichtmenschlichen Welt. Das Erhabene des Anthropozäns betone eine tiefgreifende menschliche Verflechtung mit einer unnatürlichen Natur, über die es jedoch unmöglich ist, eine umfassende, objektive Perspektive zu gewinnen (vgl. Horn 2020: 164-165).

## 2.2. Verlagerung des Fokus von menschlichen auf nichtmenschliche Akteur\_innen

*Geheimnisvolle Aale, agierende Algen, vermittelnde Urzeitpferde,  
sprechende Gletscher & interagierende Meere?*

In der skandinavischen Literatur und Kunst finden sich zahlreiche Beispiele für Erzähltexte, welche unterschiedlichste Spezies in den Mittelpunkt rücken, sei es in einer vermittelnden, agierenden, fühlenden oder interagierenden Rolle. Doch wie werden Tiere anthropomorphisiert, der Verlust oder die Wiederherstellung von Verbindungen zwischen Menschen und anderen Spezies thematisiert, Tiere als Vermittler\_innen eingesetzt oder Identifikation mit gewissen Spezies hervorgerufen? In diesem Zusammenschaukapitel analysiere ich in mehreren ästhetischen Werken die zweite der genannten Strategien zur Affekterzeugung, nämlich die Verschiebung des Fokus von menschlichen auf nicht-menschliche Akteur\_innen, wobei sich die ausführliche Analyse auf ein Werk, nämlich *Ålevangeliet* (2019) von Patrik Svensson, beschränkt.

Zunächst soll an dieser Stelle textgruppenspezifische Vorarbeit geleistet werden und in einige wichtige Konzepte und Begriffe, welche für die nachfolgende Analyse bedeutsam sind, eingeführt werden. Die Kategorien „menschlich“ und „nichtmenschlich“ sollen problematisiert und auf Schwierigkeiten bei der Verwendung dieser Begriffe aufmerksam gemacht werden. Im **Kapitel 1.2.1.** habe ich die Begriffe „Anthropozän“ und „Anthropozentrismus“ bereits beleuchtet, jedoch möchte ich als Vorbereitung der Analyse von Mensch-Natur-Verstrickungen noch einmal genauer auf die Dynamiken dieser Zentrierung des Menschen eingehen. Es wird besprochen, wie durch a) Anthropozentrismus und Anthropomorphisierung menschliche Kategorien ins Zentrum gestellt werden und für nicht-menschliche Spezies angewandt werden und somit Identifikation bei Rezipient\_innen hervorgerufen wird. Eine Schlüsselquelle für dieses Kapitel wird Stefan Helmreichs „The Emergence of Multispecies Ethnography“ (Helmreich 2010) darstellen. Helmreich bezeichnet Spezies wie Pflanzen, Tiere, Pilze, Mikroben etc. als „Randgruppen der Anthropologie; als Teile der Landschaft, als menschliche Nahrungsquelle oder als symbolische Referenzen“ (Helmreich 2010: 545). Jedoch rücken genau diese Spezies in jüngerer Zeit vermehrt in den Fokus, nämlich sowohl als literarische Protagonist\_innen, als bildliches Sujet oder als zentrale Forschungsobjekte wissenschaftlicher und populärwissenschaftlicher Abhandlungen. Hierbei kommt es nicht selten zu anregenden Kontakten der Spezialdiskure, welche durch intermediäre Konstellationen eine Verbindung von ästhetischen Bereichen wie Kunst und Literatur mit Wissenschaft herstellen. Weiters sollen b) die Verstrickungen und das Zusammenwirken verschiedener Spezies miteinander im Kapitel besprochen und kontextualisiert

werden, wobei sowohl Menschen als auch Tiere, Pflanzen, Pilze, Mikroben, Landschaften, und andere Lebensformen als Akteure gesehen und als Teil eines Netzwerkes anerkannt werden. Außerdem werden die mannigfaltigen Gefühle, welche das Verschwinden von Spezies und die Transformation oder Zerstörung von Landschaften und Ökosystemen hervorruft, unter dem Sammelbegriff c) Ecological Grief und dessen Wirkungsweisen als Affektstrategie besprochen. Durch die Verlagerung des Fokus von menschlichen auf nichtmenschliche Akteur\_innen ist es notwendig, Fragen zum Thema d) Erzählperspektive zu stellen: „Wer vermittelt? Wer nimmt wahr?“, um nichtmenschliche Lebewesen als Fokalisatoren ermitteln zu können. Sind nichtmenschliche Spezies also Instrumente, Handlung-vorantreibende Kräfte, kontrastierende Elemente zum Menschen, oder können diese auch selbst erleben, erfahren, wahrnehmen?

### 2.2.1. Textgruppenspezifische Vorbesprechung: Wege zur Einfühlung in verschiedene Spezies

In Bezug auf den im vorhergehenden **Kapitel 2.1.** angesprochenen Wiederverzauberungsgestus können romantische Codes, die mit gewissen nicht-menschlichen Spezies verbunden sind, genannt werden. Vielen Tieren oder Fabelwesen werden kulturhistorische Konventionen zugeschrieben (z.B. listiger Fuchs in der Fabel, weise Eule und dummer Esel im Märchen, Trolle, Wasser- und Waldgeister in folkloristischer Kunst, Dryade im Kunstmärchen<sup>25</sup> etc.) oder sie fungieren zum Beispiel als Vermittler\_innen oder Erzähler\_innen von Narrativen. In manchen Kontexten wird Tieren oder Pflanzen auch eine gewisse Wahrnehmungsfähigkeit eingeräumt, oft in stark anthropomorphisierter Form.

#### a) Anthropozentrismus und Anthropomorphisierung

Verschiedene Bezeichnungen versuchen Spezies wie Pflanzen, Tiere, Pilze, Mikroben, Ökosysteme, Landschaften etc. unter einem Sammelbegriff zu vereinen, wie zum Beispiel „non-human“ (‘Nicht-mensch, nichtmenschlich’) oder „more-than-human“ (‘Mehr-als-Mensch, mehr-als-menschlich’). Diese Ideen beruhen jedoch ihrerseits auf menschlichem Exzeptionalismus und „othering“. Der Mensch wird somit also paradoxerweise als das Besondere, aber gleichzeitig auch als Regelfall gezeichnet, während „Nichtmenschen“<sup>26</sup> als Abweichung dessen erscheinen. Viele Herangehensweisen versuchen diesem Anthropozentrismus zwar Einhalt zu gebieten, jedoch kommt man besonders in begrifflicher

<sup>25</sup> verwiesen wird hier auf H.C. Andersens: *Dryaden. Et Eventyr fra Udstillingstiden i Paris* von 1867.

<sup>26</sup> Im Folgenden wird auf die vom Englischen beeinflusste Form „Nichtmensch“ vermieden, da diese ein post-humanistisches Verständnis des Begriffes implizieren könnte. Daher werden Formulierungen wie „nichtmenschliche Lebensformen“ bzw. „nichtmenschliche Lebewesen“ verwendet.



und epistemologischer Hinsicht schwer bis unmöglich umhin, aus menschlicher Perspektive zu argumentieren. Somit bleiben Tiere, Pflanzen, Pilze und andere Spezies Opponent\_innen des Menschen. Das geht mit der Vorstellung einher, dass Menschen als Wortführer\_innen oder Repräsentant\_innen für nichtmenschliche Spezies agieren müssen, um diesen sozusagen „eine Stimme zu geben“. Infolgedessen werden durch Anthropomorphisierung menschliche Kategorien auf nicht-menschliche Spezies projiziert, um dadurch zum Beispiel Identifikation bei Rezipient\_innen entstehen zu lassen und eventuell Verhaltensänderungen hervorzurufen. Viele Erzählungen nehmen diese Vorstellung „für die Tiere oder die Natur zu sprechen“ auf, wobei dies sehr kritisch betrachtet werden muss. Bei der Vorstellung des „Vertretens“ oder „Sprechens für“ eine bestimmte Spezies handelt es sich um eine gängige Vorgehensweise, welche in Eco Fiction und Umweltliteratur, sowie Aktivismus, häufig anzutreffen ist. Innerhalb der Fiktionsliteratur herrscht zwar ein großer Gestaltungsfreiraum, wodurch neue literarische Darstellungsformen entwickelt werden, welche Versuche anstellen können, sich in verschiedenste Lebewesen hineinzusetzen. Jedoch sind Literatur und visuelle Kunst dazu gezwungen, das Dargestellte verständlich zu präsentieren und auf plausible Vorstellungen zurückzugreifen, welche oft als anthropomorphisierende Erzählweisen in Erscheinung treten. Jedoch können solche anthropomorphen Narrative Affekt erzeugen, möglicherweise auch Identifikation hervorrufen oder Mitgefühl eines Menschen mit einer gewissen Spezies erzeugen. Durch die Projektion des eigenen Erfahrungshorizontes auf z.B. ein Tier wird jenes vermenschlicht, um menschliches Mitgefühl oder Identifikation zu erleichtern. Linke betont die „Stärke literarischer Texte [welche nicht darin liegt], der >Natur< selbst eine Stimme zu verleihen, sondern vor allem darin, dass sie aufgrund ihrer Fiktionalität verschiedene Zugänge und Wahrnehmungsweisen von >Natur< ein- und zusammenbringen können“ (Linke 2021: 46).

Eines der frühesten Beispiele für Affekterzeugung durch Fokussierung auf bestimmte Spezies innerhalb der Literatur, welche sogar politische Veränderungen hervorgerufen hat, ist wohl das Werk der Marinebiologin und Schriftstellerin Rachel Carson. Während sie durch Hineinversetzen in die mutmaßliche Wahrnehmung der unscheinbaren Spezies Sanderling, Aal und Makrele im Roman *Under The Sea Wind* von 1941 als Vorreiterin des American Nature Writing nicht nur das Umweltbewusstsein geprägt hat, sondern auch eine Ökologiebewegung ausgelöst, zog *Silent Spring* aus dem Jahr 1962 sogar ein Verbot des Insektizids DDT nach sich (vgl. Margaret Atwoods Vorwort zu Carson 2021).

Es gibt einige Beispiele für derartige „Einfühlungsversuche“, welche in Rachel Carson Nachfolge erschienen, wie zum Beispiel „What Is It Like to Be a Bat“<sup>27</sup>, einem philosophischen Aufsatz des ame-

---

<sup>27</sup> Nagel, Thomas (1974): What Is It Like to Be a Bat? In: *The Philosophical Review* 83/4, 435-450.

rikanischen Philosophen Thomas Nagel aus dem Jahr 1974, welcher sich mit der unterschiedlichen kognitiven Wahrnehmung von Menschen und Fledermäusen und der Bewusstheit dieser beschäftigt. Auch hier finden wir eine vermittelnde, menschliche Erzählinstanz vor. Ein noch plakativeres Beispiel stellt das Buch *Being a Beast* von Charles Foster aus dem Jahr 2016 dar, welches sich mit der Wahrnehmungsvermischung von Mensch und Dachs beschäftigt und sogar praktisch und experimentell versucht, eine andere Lebensform „anzunehmen“ und in die Erlebnisswelt eines Tieres einzutauchen. Dies kann natürlich nur durch eine Projektion menschlicher Erfahrungen auf ein Tier geschehen und stellt dadurch eine Aneignung bzw. Annäherung durch Hineinversetzen und Fremdwahrnehmung dar.

Anthropozentrische Denkweisen und Anthropomorphismus können schlichtweg nicht verhindert werden, jedoch gibt es Ansätze zum Schaffen von Bewusstsein für diese Problematik. Davis und Turpin nennen als Voraussetzung für eine Anpassung an die Zustände dieser Welt ein Miteinander mit allen Lebensformen; ein „Sehen aus deren Perspektive sei zentral für eine Re-Organisation unseres Wissens und unserer Auffassungen“ (Davis/Turpin 2015: 13). Es bestünde ein Bedarf, den Menschen als „biologischen Organismus“ und als „Spezies“ zu sehen:

The ability to think the human *species* implied by the terminology of the Anthropocene within a particular *Umwelt* [...] affords us the possibility of opening up and onto the life worlds of other species. (Davis/Turpin 2015:13)

Als Beispiel für ein derartig geformtes „meta-species thinking“, welches die Verbindung von Mensch und Tier zeigt und eine Spezies in den Vordergrund rückt, ist ein Forschungs- und Kunstprojekt des bildenden Künstlers Terike Haapoja und der Schriftstellerin Laura Gustafsson, *The Museum of the History of Cattle* (Haapoja / Gustafsson 2015) im Zuge des Projekts „History of Others“ [Abb. 12]. Es handelt sich um eine Ausstellung, welche ein ethnographisches Museum der Weltgeschichte aus der Sicht des Rindes darstellen soll und Kühe nicht nur in den Mittelpunkt stellt, sondern aus deren Perspektive Lebensformen, kulturelle und geschichtliche Hintergründe und deren Verbindung zum Menschen sichtbar macht. In der Ausstellung werden die Zusammenhänge zwischen Tierrechtsfragen und Menschenrechtsverletzungen sichtbar und ein Versuch angestellt, einen der wichtigsten Begleiter des Menschen aus einer nichtmenschlichen Position zu imaginieren.

Helmreich zeichnet das Ziel der *multi-species ethnography* insofern in einer besonders differenzierten und ambitionierten Herangehensweise, als dem Nichtmenschlichen nicht nur eine „eine Stimme, Agency oder Subjektivität“ zuteilwerden soll, sondern „to recognize them as others, visible in their difference - but force us to radically rethink these categories of our analysis as they pertain to all beings“ (Helmreich 2010: 562). Es ist zwar unabdingbar, Nichtmenschliches aus einer menschlichen Perspektive zu betrachten, da das „Hineinversetzen“ in eine andere Spezies nicht über eine

experimentelle Erprobung hinausgeht. Selbst wenn eine Möglichkeit zum Experiment und zur Auslotung stattfindet, können gewiss nur menschliche Denk- und Beschreibungsmuster angewandt werden. Dennoch können solche Experimente die Identifikation fördern und Affekt erzeugen, weshalb im Folgenden die Kategorien 'menschlich' und 'nichtmenschlich' verwendet werden und als Referenzpunkte fungieren. Dabei sollen die Schwierigkeiten dieser Begriffe und Konzepte mitgedacht und berücksichtigt werden.

## b) Verstrickungen

Neben dem Verwischen von Begriffsgrenzen zwingt sich hier ein weiterer Faktor auf, nämlich die Durchlässigkeit der Grenzen zwischen verschiedensten Organismen und Arten und deren Ko-Existenz und Verbund in den Lebensräumen, welche mit menschlichen Lebensrealitäten verwoben sind. Diese Erkenntnis der Kooperation und Kommunikation der Arten ist von großem Forschungsinteresse innerhalb der EH, wobei hier Verstrickungen, Netzwerke, Akteure und Zusammenhänge eine große Rolle spielen.

Donna Haraway argumentiert in *When Species Meet* (Haraway 2008), dass Tiere Entitäten und „agents“ seien, *mit* denen man lebt („to live with“, „companion species“), wobei dies eine besondere Beschäftigung mit bestimmten Tieren und eine Loslösung von anderen bedeutet. Es sei in der menschlichen Natur, Beziehungen mit z.B. Tieren einzugehen („interspecies relationships“). Innerhalb der EH denkt man Menschliches und Nichtmenschliches also als miteinander verwoben, deren Verbindungen als überlebensnotwendig für alle Spezies, gleichzeitig aber auch als extrem empfindlich und einfach zerstörbar: „When conditions suddenly shift, once life-sustaining relations sometimes turn deadly“ (Swanson / Tsing et al. 2017, 5). In der Einleitung zu *Arts of Living on a Damaged Planet. Monsters of the Anthropocene* (Swanson / Tsing 2017) werden die Interaktion von Menschen und Quallen als Beispiel für Mensch-Tier Beziehungen und deren Entartungen genannt, wodurch illustriert wird, wie verheerend es für eine oder mehrere Spezies oder ein ganzes Ökosystem werden kann, wenn die Koexistenz aus dem Gleichgewicht gerät. Kammquallen im schwarzen Meer zerstören durch ihren extremen Konsum und ihre Größe Fischbestände und ihre Zahlen sind außer Kontrolle geraten - dieses Problem ist jedoch menschengemacht und wurde durch Überfischung heraufbeschworen:

If jellyfish are monsters, it is because of their entanglements with us. Jellies become bullies through modern human shipping, overfishing, pollution and global warming. In all our heedless entanglements with more-than-human life, we humans too are monsters. (Swanson / Tsing et al. 2017, 2)

Die starke Expansion der Quallenpopulation sei also ein Resultat von „massive human transformation of multispecies life and their uneven effects“ (Swanson / Tsing et al. 2017, 2) und kann als Bei-

spiel für aus den Fugen geratene Interdependenzen von Mensch und Nichtmensch gelten. Die sich extrem schnell verändernde Umwelt und die gestörten Verhältnisse und Verbindungen seien durch Aktivitäten des modernen Menschen heraufbeschworen, wobei das Leiden unter den Misständen einer anderen Spezies sowohl eine Kondition des Anthropozäns für nichtmenschliche Lebewesen als auch für Menschen sei. Der Text betont die gegenseitigen Abhängigkeiten nicht nur als „danger“, sondern auch als „life“ (Swanson / Tsing et al. 2017, 2), nämlich mit Hinweis auf bestehende Symbiosen. Diese wurden im Zuge des Individualismudenkens der Moderne im 20. Jahrhundert noch als selten angesehen – „natural and social sciences imagined the world as composed of individuals - with distinct bodies, genomes and vested interests“ (Swanson / Tsing et al. 2017, 4). Menschen wurden teilweise als losgelöst und unabhängig von der Natur imaginiert und somit gerieten auch natürliche Symbiosen, Zusammenhänge und Beziehungen von Mensch und lokalen Ökosystemen in Vergessenheit:

The seductive simplifications of industrial production threaten to render us blind to monstrosity in all its forms by covering over both lively and destructive connections. They bury once-vibrant rivers under urban concrete and obscure increasing inequalities beneath discourses of freedom and personal responsibility. Somehow, in the midst of ruins, we must maintain enough curiosity to notice the strange and wonderful as well as the terrible and terrifying. [...] curiosity also means working against singular notions of modernity. (Swanson / Tsing et al. 2017, M7)

Dies stellt also auch eine Aufforderung zu einem neuen Denken von menschlichen und nichtmenschlichen Verstrickungen dar, nämlich einem Denken als Netzwerk, welches aus verschiedenen Akteuren besteht, anstatt der Auffassung des Menschen als singuläres, unabhängiges, modernes, kulturelles Wesen. Donna Haraway sieht die Anerkennung der Wichtigkeit der symbiotischen Beziehungen (*sympoiesis*, „*making-with*“) als Ausgangspunkt für „*staying with the trouble*“ (Haraway 2016), wobei Symbiose nicht als Synonym von „gegenseitig vorteilhaft“ zu verstehen sei, sondern es sich dabei um heterogene, vernetzte Muster und Prozesse von situierten und dynamischen Dilemmata und Vorteilen der Beteiligten handle (vgl. Haraway 2017: 26).

Die Einleitung zu *Arts of Living on a Damaged Planet. Monsters of the Anthropocene* stellt darüber hinaus auch einen Aufruf zur Kollaboration und interdisziplinären Forschung dar:

We learn them through multiple practices of knowing, from vernacular to official science, and draw inspiration from both the arts and sciences to work across genres of observation and storytelling. (Swanson / Tsing et al. 2017, 3)

Auch Donna Haraway betont die Wichtigkeit von transdisziplinären Interventionen wie Aktivismus (‘art science activism’), welche die Grenzen von Wissenschaft und Kunst vereinen:

Approaches tuned to “multispecies becoming-with” better sustain us in staying with the trouble on Terra. An emerging “new new synthesis” (or “extended synthesis”) in transdisciplinary biologies and arts proposes string figures tying together human and nonhuman ecologies, evolution, development, history, affects, performances, technologies, and more. (Haraway 2017: 28)

Dies ist ein wichtiger Faktor für diese Abhandlung, da genau diese Überschneidungen und Kollaborationen von Kunst, Wissenschaft und Interdisziplinarität im Allgemeinen eine große Rolle bei der Erzeugung von Affekt und Identifikation spielen.

Bei der Diskussion über die Beziehungen zwischen Menschen und nichtmenschlichen Lebewesen ist es unabdingbar, die Begriffe „Domestizierung“ und „Erhaltung“ zu konzeptualisieren. Die Domestizierung von Pflanzen und Tieren und anderen nichtmenschlichen Lebensformen muss als verwoben mit Kolonialismus und Imperialismus gesehen werden, welche dominierende und zerstörerische Praktiken rechtfertigen. Bei Domestizierung handelt es sich nicht nur um die Kultivierung einer gewissen Spezies als z.B. Nutztier als Form von menschlicher Beherrschung und Fortschritt, sondern um komplexe politische Konstrukte, durch welche Mensch und nichtmenschliche Lebewesen miteinander verwoben sind (vgl. Swanson / Lien et al. 2018). Die Vorstellung, dass bestimmte Verhaltensweisen, Ausbreitungsgebiete, Lebensweisen von Tieren „erlaubt“ oder „nicht erlaubt“ sind und sich der Kontrolle von Menschen unterziehen müssen, ist ein äußerst anthropozentrisches Konzept und legitimiert Gewalt gegen gewisse Spezies als „Fürsorge“ und „Erhaltung“ im Sinne des Menschen. Dieses Konzept bezeichnet Umweltphilosoph Thom van Dooren als „violent care“ (vgl. Van Dooren 2014, 116-122), also ein Eingriff des Menschen, welcher die Grenzen zwischen Schaden und Hilfe verwischt (Barnett 2022: 39). Mit invasiven Tieren, Pflanzen und Mikroben, welche sich und ihre Umwelt verändern, verzweigen sich anthropologische Berichte über Orte, Räume und Verstrickungen von Akteuren, Politik und Ökologie, da diese meist menschlichen Eingriffen geschuldet sind. Dies wird besonders im Text *Requiem for a Junk-Bird: Violence, Purity and the Wild* von Hugo Reinert aus dem Jahr 2019 evident. Dieser basiert auf den Beobachtungen des Autors (im Zuge seiner Feldbeobachtungen im Zeitraum 2010 bis 2011) eines ethnographischen Forschungsprojekts, welches sich mit den länderübergreifenden Bemühungen um die Erhaltung der fenno-skandinavischen Zwerggans-Population befasst und das Leben und Sterben einer jener Gänse, genannt A16, dokumentiert. A16 und die drei anderen „supplementation goslings“ hatten sich vom Radar des Forschungsteams entfernt und der erste Versuch der Machbarkeitsstudie zur Stärkung des Schwarms schien gescheitert. Jedoch tauchte A16 unerwartet später in Begleitung des wilden Schwarms wieder auf. Ihr Verhalten entsprach jedoch nicht den „Reinheitsvorstellungen“ der Forscher, da sie sich an eine andere Spezies von Gänsen angepasst hatte und zum Beispiel die gleichen Grassorten wie eine Saatgans verzehrte. „Almost immediately, Norwegian monitors nicknamed her the ‘junkbird’ [skrotfuggel]: a derogatory name, indicating her uselessness for conservation purposes.“ (Reinert 2019: 32). Um die Reinheit der „geretteten“ Spezies nicht zu gefährden, entschloss Statens naturoppsyn (SNO) die Gans zu töten, nämlich aus genetischen und verhaltenstechnischen Gründen. (vgl. Reinert 2019). Bei Reinerts Text handelt es sich um die Dokumentation menschlicher

Beobachtung eines einzelnen Tieres, welche den menschlichen Eingriff in ausgeartete Tier-Mensch Verstrickungen durch die „Erhaltungsbestrebungen“ mit sich zog. Reinert kritisiert in seinem Text außerdem die Gewalt, welche durch den Deckmantel von Artenschutz gerechtfertigt wird. Der Text verdeutlicht zudem die verschwimmenden Grenzen und die Zusammenarbeit von Wissenschaft und Ästhetik. Hierbei kommen neue Darstellungsformen und Diskurskontakte zutage: Reinert schreibt zwar im wissenschaftlichen Kontext der EH, lässt aber persönliche Elemente wie Beobachtungen seiner Feldarbeit und Konversationen mit Forschern in seinen Text einfließen: „If it honks like a goose, flies like a goose, looks like a goose’ a German scientist asked me rhetorically, complaining about the purity concerns of the Norwegians, *‘what is the problem?’*“ (Reinert 2019: 35) oder spricht die Leser\_innenschaft direkt an: „Let me tell you the story of A16.“ (Reinert 2019: 30). Außerdem werden die Gänse teilweise vermenschlicht; offenbar um Identifikation mit den Individuen zu erreichen und sie nicht als bloße Forschungsobjekte zu präsentieren: „The hope was that despite being outsiders, they might still integrate and join the flock of their wild cousins [...]. For the several days of the journey, the small family slept cooped up in the back of the car [...].“ (Reinert 2019: 30). Dadurch werden Forschungsergebnisse nicht nur nüchtern und informativ geschildert, sondern es wird durch diese persönlichen Elemente zum Reflektieren über die Praxis der Naturschützer und zum kritischen Hinterfragen der Begründungen von menschlichem Eingriff und Gewalt gegenüber einer Spezies angeregt. Dies geschieht eben besonders durch das Zentrieren der Gans A16 als Referenzpunkt oder beinahe als Figur eines Romans erscheint:

From her birth in the containment facility to her abrupt end, out on the marshes, the life and death of A16 were thus shaped by this anxiety, and by the particular concept of the wild that gave rise to it: an image of purity so immaculate, so intensely policed that even the smallest deviation could only mean death. [...] Perhaps, then, the short and artificial life of A16 is best read as a cautionary tale: a story of what can happen when the effort to “make endure” allies itself to the image of an absolute purity—and avails itself of the violence that this purity authorizes. The pristine wild—the one A16 failed to attain, ultimately—is an aesthetic device, but also a political one: a purity that commands death. (Reinert 2019: 36, 38)

Reinert selbst bezeichnet A16s Leben als „warnende Erzählung oder Märchen“ und das Individuum als unfähig, die „unberührte Wildnis zu erreichen“, wobei er dieses Bild der Natur als politisches Konstrukt benennt. Die Gans repräsentiert also die Unfähigkeit der Tierwelt sich den Vorstellungen der Menschen anzupassen, da diese deren Leben transformieren, Spezies manipulieren und diese teilweise der eigenen Willkür aussetzen. Reinert setzt damit die individuelle Geschichte von A16 ein, um auf ebendiese gewaltsamen und politisch gesteuerten Eingriffe aufmerksam zu machen, die nicht immer darauf ausgelegt sind, eine Art tatsächlich zu schützen.

### c) Ecological Grief

Zum Thema Ecological Grief soll vor allem Joshua Trey Barnetts *Mourning in the Anthropocene. Ecological Grief and Earthly Coexistence*<sup>28</sup> als Referenzpunkt dienen. Mit Ecological Grief ist hierbei nämlich nicht nur das Trauern um das Verschwinden einer gewisse Spezies oder des Zustands eines Ökosystems zu verstehen, sondern eine ganze Reihe an Gefühlen, welche durch Beziehungen zwischen Menschen und nichtmenschlichen Lebensformen hervorgerufen werden. Barnett nennt „Awe, fear, disgust, enchantment, wonder, sympathy, empathy, anxiety, despair, worry, depression, denial, carelessness, guilt, shame, indifferent, apathy, delight, rage, sorrow, desperation, gratitude, curiosity“ als Beispiele für Gefühle, welche Menschen für die „more-than-human world“ ausformen (Barnett 2022: 1).

Es handelt sich bei dem Begriff, den ich im Weiteren übernehmen werde, nicht um bloße „Klimatrauer“, vielmehr vereint einen großen Affektapparat, welcher in Mensch–Nichtmensch Interaktionen eine Rolle spielt. Der Einfluss des Menschen auf die Lebensumstände von nichtmenschlichen Lebewesen und die Loslösung und Unabhängigkeit bzw. eher „Unabhängigmachung“ des Menschen von seiner Umwelt, welches zu einer gewissen Distanz führt, sowieso die menschliche Reaktion darauf, wird in Kunst und Literatur auf ganz andere Weise thematisiert, als es im wissenschaftlich akademischen Diskurs möglich ist. Das zuvor bereits angesprochene Einfühlungsvermögen des Menschen aber auch dessen (Un-)Fähigkeit des Hineinversetzens in eine gewisse Spezies resultiert in einer Vielzahl an unterschiedlichen Gefühlen von Empathie und Angst bis hin zu Schuld oder Trauer, wobei diese in Identifikation und Affekt der Rezipient\_innen - einer gewissen Spezies gegenüber - umgewandelt werden können. Joshua Trey Barnett postuliert, dass Koexistenz auf der Erde immer mit ökologischen Verlusten und weltweiten Transformationen verbunden sei, wobei verschiedene Menschen, vor allem ob derer Privilegien (Klasse, Ethnie, Nationalität, Kultur, etc.) unterschiedlich darauf reagieren; oft jedoch mit Missachtung oder Verleugnung. Besonders die „break and fix“ Mentalität, welche den Schaden oft nur anerkennt, sobald er bereits unwiderruflich ist, anstatt diesem vorzubeugen, sei ein Resultat der Abkopplung des Menschen von seiner Umwelt und der Abwesenheit lokaler menschlicher und nichtmenschlicher Beziehungen. Während manche Verluste aus „vorsätzlichen Gewalttaten gegen ein Ökosystem und seine nichtmenschlichen Lebensformen“ geschehen, werden viele auch durch Ignoranz oder Fahrlässigkeit verursacht. Vor allem die langsamen, unvorhersehbaren Veränderungen, die nicht unmittelbare Resultate menschlicher Handlungen sind, sind schwer nachvollziehbar (vgl. Barnett 2022: XII) Als wichtigster Punkt in diesem Zusammenhang erscheint hier der Faktor der Alienation oder Verfremdung, also der Verlust menschlicher

---

<sup>28</sup> Barnett, Joshua Trey (2022): *Mourning in the Anthropocene. Ecological Grief and Earthly Coexistence*. Michigan: Michigan State University Press.

Verbindung zur nichtmenschlichen Welt. Damit verbunden ist die Vorstellung, dass unterschiedliche Tiere unterschiedlich viel wert sind, wobei sich dies besonders in der unterschiedlichen Behandlung von Spezies manifestiert: Während manche Spezies als Wegbegleiter angesehen werden, als schützenswert betrachtet und in Erhaltungsprogramme aufgenommen werden, werden andere zu Unterhaltungszwecken, als Abschussziel in der Jagd oder zum Verzehr gezüchtet, getötet und in äußerst prekären Zuständen gehalten. Durch das Trauern um den Verlust eines Tieres, das Aussterben einer Spezies oder zerstörte Erdsysteme werde bestätigt, dass menschliches und nichtmenschliches Leben miteinander verbunden sei, dass auch menschliches Leben eingeschränkt und von diesen Bedingungen abhängig sei (vgl. Barnett 2022: 16). Barnett nennt in seinem Buch vier Faktoren, welche dieser Verfremdung entgegen wirken und mehr Verbundenheit evozieren können:

1. *Ecological Grief: A Rhetorical Achievement*: Durch „antizipatorische Trauer“ erlebe man bereits Trauer, bevor das Aussterben einer Art oder der Zerstörung eines Ökosystems eingetreten ist, wobei hier die Vorstellung einer veränderten Welt eine wichtige Rolle spielt. Barnett hebt hier besonders Rachel Carsons *Silent Spring* hervor, welches eine stark transformierte Welt imaginiert und die Leser\_innen zu einem resonanten Naturverhältnis einlädt. Außerdem werden unsere Beziehungen zu nichtmenschlichen Spezies in der Gegenwart wesentlich davon geprägt, ob wir diese als unserer Trauer und damit unserer Sorge und Fürsorge würdig<sup>29</sup> ansehen (vgl. Barnett 2022: 19–20). Dies steht im Zusammenhang mit Erhaltungsbestrebungen, von der nicht alle Spezies gleichermaßen betroffen sind, da nicht alle Spezies gleiche Anerkennung genießen.

2. *Anticipating Loss: On Naming*: Die Benennung der Verluste von Spezies und Ökosystemen und die Anerkennung des menschlichen Einflusses auf die Umwelt und dessen Transformation bzw. Zerstörung (insbesondere durch den Begriff „Anthropozän“) sei ein wichtiger Schritt für die Vermittlung und Verbundenheit zwischen menschlichen und nichtmenschlichen Lebensformen (vgl. Barnett 2022: 59–66).

3. *Revealing Loss: On Archiving*: Die Anwendungsfelder der Phänologie, also Beobachtung, Aufzeichnung und Archivierung von Pflanzen, Tieren, Lebensräumen, Ökosystemen, Wetter, Klima und zyklischen Vorgängen, erzielen Wissen und Verständnis und stärke somit Verbindungen. Durch die Offenlegung ökologischer Veränderungen (vergangene, aktuelle und kommende) werde erfahrbar und erkennbar gemacht, dass die kollektiven Handlungen der Menschen in der Vergangenheit und Gegenwart die Möglichkeiten der Zukunft verändern (vgl. Barnett 2022: 70–75).

---

<sup>29</sup> Barnett beruft sich hier auf den Begriff „grievability“ und verweist auf Stanescu, James (2012): Species Trouble: Judith Butler, Mourning, and the Precarious Lives of Animals. In: *Hypatia: A Journal of Feminist Philosophy* 27/3, 567–582.



4. *Imagining Loss: On Making Visible*: Umweltaktivistische Bestrebungen, welche auf ein Individuum aufmerksam machen (zum Beispiel die Sichtbarmachung eines Baumes für die Erhaltung eines Waldes), nutzen vor allem die rhetorische Kraft des visuellen Bereiches (Fotografie, Film, Karten, etc. seien besonders effektiv), um ökologische Verluste oder potenzielle Verluste realer, greifbarer und dringlicher zu machen (vgl. Barnett 2022: 108-109).

#### d) Erzählperspektive

Was die Erzählperspektive angeht, trifft man in den Erzählungen entweder auf Menschen, die ihre Umwelt beobachten, und dadurch auf Veränderungen oder Missstände aufmerksam machen (explizit genannt und benannt oder implizit, jedoch für Leser\_innen deutlich) oder auf die menschlich imaginierte Innenperspektive einer Spezies. Nichtmenschliche Lebewesen können also sowohl vermitteln, als auch wahrnehmen. Sie können als Instrumente, Handlungs-vorantreibende Kräfte, kontrastierende Elemente zum Menschen, aber auch als fähig, selbst zu erleben, erfahren und wahrzunehmen, erscheinen.

Die Sichtbarmachung für nichtmenschliche Akteur\_innen geschieht in skandinavischer visueller Kunst und Literatur auf in verschiedensten Ausformungen. Sie kann induktiv erfolgen, also vom Kleinen ins Große, wie bei Rachel Carsons *Under The Sea Wind*, wo zum Beispiel eine Vertreterin der Aale für die Gesamtheit der Spezies und des Lebensraums Meer aufmerksam macht. Aus einer wissenschaftlichen Perspektive, jedoch mit sprachlich ästhetischen, poetischen Elementen, werden Leser\_innen so für mehr Interesse und Anteilnahme am Zustand des Meeres und dessen Bewohner\_innen motiviert.

Hugo Reinerts *Requiem for a Junk-Bird: Violence, Purity and the Wild* behandelt zwar einen Diskurs im wissenschaftlichen Kontext und macht auf Missstände bei der Erhaltung von Spezies aufmerksam, jedoch erregt besonders die Gans A16 als Vertreterin ihrer Spezies Affekt bei den Leser\_innen und repräsentiert somit eine persönliche Ebene, welche Identifikation ermöglicht.

Patrik Svenssons *Älevangeliet* weckt mit einem faktenbasierten, nüchternen Stil, der jedoch mit erzählerisch roman-artigen Passagen ausgestattet ist, Identifikation mit der unbeliebten Spezies Aal und verbindet Mensch und Tier in einer populärwissenschaftlichen, aber persönlichen Weise (eine detaillierte Analyse folgt im nächsten Abschnitt).

In der Klimaserie der norwegischen Schriftstellerin und Bestseller-Autorin Maja Lunde wird durch die Beschreibung von Mensch-Tier- oder Mensch-Umweltbeziehungen für menschengemachte Veränderungen und Transformationen aufmerksam gemacht. In *Bienes historie* (2015) werden drei Erzählstränge miteinander verwoben, nämlich jene vom Biologen William im England in der Mitte des 19. Jahrhunderts, des Bienenzüchters George in den USA im Jahr 2007 und Tao im China der

Zukunft im Jahr 2098. Vergangenheit und Gegenwart deuten auf die dystopische Zukunft hin, in welcher die Bienen bereits ausgestorben sind und deshalb durch menschliche Arbeitskraft ersetzt werden müssen. In *Blå* (2017) wird aus räumlich und zeitlich verschiedenen Perspektiven erzählt, nämlich folgen Leser\_innen auf der einen Seite südeuropäischen Flüchtlingen einer Klimakrise, welche im Jahre 2041 einer derartigen Trockenheit ausgesetzt sind, dass sie ihre Heimat verlassen und nach den letzten Wasserreserven suchen müssen. Auf der anderen Seite wird aus der Sicht der siebzehnjährigen Signe erzählt, welche sich auf die Reise über das Meer in ihrem Segelboot *Blå* begibt. Durch mehrere Rückblicke bekommen Leser\_innen Einblicke in ihre klimaaktivistische Vergangenheit. Sie setzte sich gegen den Bau eines Kraftwerks in ihrer Heimatregion in Norwegen ein und erlebte die Zerrissenheit ihrer Eltern zwischen Ökologie/Biologie/Naturschutz und Kapitalismus/wirtschaftlichem Fortschritt einer Region. In *Przewalskis hest* (2019) werden drei Handlungslinien verbunden, nämlich jene des russischen Zoologen Mikhail, welcher im Russland des späten 19. Jahrhunderts über seine Expedition in die Mongolei schreibt, welche den Zweck verfolgte, Wildpferde einzufangen, um sie in einem Tierpark zur Schau zu stellen. Weiters folgen Leser\_innen der deutschen Tierärztin Karin, in den 1990er in die Mongolei reist, um eine Aktion zur Wiedereinführung der Wildpferde in deren ursprüngliche Heimat zu leiten. Die Zukunftsperspektive spielt sich im Jahr 2064 in Norwegen ab, wo Eva und ihre Tochter Isa versuchen, in einer Zeit von Klimaveränderungen, Plünderungen und Katastrophen in den Ruinen ihres alten Tierparks zu überleben, während andere sich auf die Flucht begeben. Die Erzählungen zeugen vom menschlichen Eingriff in das Leben einer Spezies, vom möglichen Aussterben dieser und dem erneuten Eingriff durch Erhaltungsbestrebungen. Jedoch liegt der Fokus auf zwischenmenschlichen Beziehungen, wie zum Beispiel der verbotenen Liebesgeschichte von Mikhail mit dem Expeditionsleiter und Tierfänger Wilhelm Wolff, Karins Vernachlässigung ihres drogenabhängigen Sohns zugunsten ihres Einsatzes für die Wildpferde, oder den Konflikten Evas und Isas und deren Trauer um die weitergezogenen Familienangehörigen und Geliebten. Das Wildpferd stellt sozusagen eine Verknüpfung der verschiedenen menschlich-fokussierten Handlungsstränge dar. Alle drei Bücher vereint die Nennung der Verluste von Spezies und Ökosystemen, die Anerkennung des menschlichen Einflusses auf die Transformation der Umwelt und die Betrachtung und Verknüpfung der Erzählsprünge durch eine Gemeinsamkeit (Bienen, Wasser, Wildpferde) von räumlich und zeitlich getrennten menschlichen Charakteren. Maja Lunde gewann 2021 den norwegischen Rachel Carson Pris, „for gjennom sin litteratur å styrke det folkelige engasjementet som personlige og politiske beslutninger avhenger av, og med det aktivt fremme et genuint miljøengasjement på mange ulike arenaer.“<sup>30</sup> Im Gegensatz zu Rachel Carson

---

<sup>30</sup> von Website „Rachel Carson Prisen“ [<http://www.rachelcarsonprisen.no/>, zuletzt zugegriffen 06.03.2023]

erzählt Maja Lunde jedoch ausschließlich aus menschlicher Perspektive, Einblicke in das Innenleben von Tieren gibt es nicht. Es wird auf die Verbundenheit von menschlichen und nichtmenschlichen Akteur\_innen aufmerksam gemacht, jedoch passiert dies eher in einer Manier, welche „Tieren bzw. der Umwelt eine Stimme gibt“. Der Ausblick auf eine dystopische Zukunft und die Einsicht, dass viele der geschilderten Vorgänge der Realität entsprechen oder eintreten könnten, kann Verunsicherung und Bewussterwerden von Verlusten oder kommenden Katastrophen, also antizipatorische Trauer, bei den Rezipient\_innen auslösen. Durch die Wahl einer Spezies (bzw. eines Elements), welche aber nicht als Protagonistin erscheint, sondern die menschlichen Erzählungen verknüpft, wird Identifikation mit sowohl der zentralen Entität (in den genannten Fällen Biene, Wasser und Wildpferd) hervorgerufen und generell auf menschengemachte Veränderungen der Umwelt aufmerksam gemacht. Die Bücher sind in sehr einfacher, leicht zugänglicher Sprache gehalten und die Leser\_innen werden in groben Zügen über die geschichtlichen, biologischen und gesellschaftlichen Hintergründe der Erzählungen in Kenntnis gesetzt; außerdem werden zumindest bei *Blå* und *Przewalskis hest* einige Quellenangaben gemacht.

Andri Snaer Magnasson verbindet in *Um tímann og vatnið* (2019) seine Familiengeschichte über drei Generationen mit faktenbasierten Warnungen zu Umweltveränderungen und schafft somit gleichzeitig ein persönliches als auch wissenschaftlich anmutendes Werk, welches die Diskurse von Literatur und Wissenschaft zum Anthropozän behandelt. Andri Snaer Magnasson verfasste außerdem eine Gedenktafel [Abb. 13] zum Anlass der Deklaration des Todes des isländischen Gletschers Okjökull im August 2019:

Bréf til framtíðarinnar: Ok er fyrsti nafnkunni jökullinn til að missa titil sinn. Á næstu 200 árum er talið að allir jöklar landsins fari sömu leið. Þetta minnismerki er til vitnis um að við vitum hvað er að gerast og hvað þarf að gera. Aðeins þú veist hvort við gerðum eitthvað. (zitiert nach Furuseth 2021: 169)

*Brief an die Zukunft: Ok ist der erste namentlich bekannte Gletscher seinen Titel zu verlieren. Es wird angenommen, dass in den nächsten 200 Jahren alle Gletscher des Landes den gleichen Weg gehen werden. Dieses Denkmal ist ein Zeugnis dafür, dass wir wissen was geschieht und was zu tun ist. Nur du weißt, ob wir etwas getan haben.* (Übersetzung CS)

Die Gedenktafel richtet die Aufmerksamkeit nicht nur auf den soeben verschwundenen Gletscher, sondern antizipiert das Verschwinden weiterer. Es handelt sich also nicht um eine typische (retrospektive) Gedenkbotschaft, sondern sie fordert die um den Verlust trauernden Lesenden zum aktiven Handeln auf, um Ähnliches in der Zukunft zu verhindern.

In der Gedichtsammlung *Ecomorphosis* versucht Harald W. Bøe in Form von „field poems“ das (Innen-)leben von nichtmenschlichen Akteur\_innen wie Tauben, Ratten, Seegras und Flüssen zu imaginieren und zeigt gleichzeitig das aktive Beobachten und Annähern an diese Lebensformen im Milieu von städtischen Ökosystemen in Oslo.

Diese Beispiele zeigen die komplexen Verbindungen von Mensch und Natur und sind Versuche, das Innenleben des Nichtmenschlichen zu imaginieren, auf verschiedene Spezies aufmerksam zu machen, Identifikationen mit diesen zu erzeugen und eventuell sogar veränderte soziale Praktiken hervorzurufen. Das Eingeständnis zu engen Verstrickungen und das Trauern um verschwindende oder bedrohte Arten wird aus verschiedenen Perspektiven erreicht. Wie vorher bereits angeklungen, ist ein gewisser Anthropozentrismus in diesen Erzählungen unabdingbar, denn diese Annäherungsweisen betrachten nichtmenschliche Lebensformen im Lichte menschlichen Wissens und menschlicher Erfahrungshorizonte. Sissel Furuseth analysiert in ihrem Artikel „Nordic Contemporary Fiction Grieving the Loss of Snow“, wie Schnee und Eis in der nordischen Fiktion des 21. Jahrhunderts über den Klimawandel als trauernde Entitäten emotional und ästhetisch verkörpert werden. Sie räumt jedoch auch die Unmöglichkeit der Verhinderung eines Anthropozentrismus ein: „My examples in this essay, however, show that it is probably impossible to escape an anthropogenic focus because the very concept of mourning is embodied in human phenomenology.“ (Furuseth 2021: 169). Rachel Carson beugt in *Under The Sea Wind* Anschuldigungen zum Anthropomorphismus vor und hebt die Vorteile der Hineinführung in eine Spezies zu besserem Verständnis dessen hervor:

To get the feeling of what it is like to be a creature of the sea requires the active exercise of the imagination and the temporary abandonment of human concepts and human yardsticks. [...] Yet if the behavior of the fish is to be understandable to us, we must describe it in the words that most properly belong to human psychological states. (Carson 2021: 3–4)

In bildkünstlerischer Hinsicht könnten unzählige fotografische Arbeiten, Installationen, Malereien, aktivistische Kunstaktionen, Ausstellungen etc. aufgezählt werden. Als besonders einflussreich für meine Arbeit soll hier eine kleine Auswahl präsentiert werden. Visuelle oder multisensorische Kunst hat prinzipiell ganz andere Möglichkeiten zur Repräsentation von Spezies und somit ein anderes Affektpotential als Literatur. Es werden Reaktionen wie Staunen, Irritation, Erschrecken oder Neugier auf neue Erfahrung und wissenschaftliche Erkenntnisse hervorgerufen. Durch die Interaktion der Rezipient\_innen mit den Kunstwerken kann Identifikation mit verschiedensten Lebensformen und im Zuge dessen mit der Umwelt im Allgemeinen erzeugt werden:

Sabine Popp erkundet in ihrem Kunstprojekt *Agential Matter (Invisible Landscapes)* [Abb. 14] das Erfahrungspotential der Algenproduktion in Norwegen durch fotografische Dokumentation. Vor allem die Produktion von Wissen über die Algen und die Interaktion und Beschäftigung mit dem Organismus in einem industriellen Kontext spielen eine Rolle:

The project examines performativity of algae, objects and bodies in instances of observation in scientific research, industrial production and artistic encounter - specific fields of discourse in society, where discourse is enacted by material engagement. It is based on a shared attention towards kelp forests as matter and landscape, and touches upon personal and public interests. The spaces of investigation are seen as sites of social practices, and performativity as an ongoing

dialogue and interaction between different parts involved, with matter as one of the actants in a wider community beyond the human.<sup>31</sup>

Máret Anne Sara, eine samische Künstlerin, Schriftstellerin und Aktivistin, machte mit ihren aktivistisch motivierten Kunstinstallationen für Missstände innerhalb des Umgangs der norwegischen Regierung mit Weideland der Sami und deren Rentiere aufmerksam. Besonders werden die 'Zwangsreduktionen' (*tvangsreduksjoner*) von Rentierherden auf teilweise bis zur Hälfte des Bestandes kritisiert, welches ein Überleben der von den Tieren abhängigen Familien unmöglich macht (vgl. Reinert 2019: 2). Máret Anne Saras Kunstprojekt *Pile O'Sápmi* [Abb. 15] erschien in unterschiedlichen Formen, ursprünglich jedoch als ein Stapel blutiger, gefrorener Rentierschädel, in dem einen norwegische Flagge steckte. Diese aktivistische Installation wurde vor dem Gebäude des Indre Finnmark tingrett aufgebaut. Der Stapel referiert auf eine im kolonialistischen Kontext relevante Parallele, nämlich auf den amerikanischen Völkermord an der indigenen Bevölkerung und der Ausrottung ihrer Lebensgrundlage, den Bisons (siehe *Pile O' Bones* [Abb. 16]).

### 2.2.2. *Álevangeliet* (2019) von Patrik Svensson

Bei Patrik Svenssons *Álevangeliet – Berättelsen om världens mest gåtfulla fisk* aus dem Jahr 2019, handelt es sich um eine Erzählung mit verschwimmenden Genre Grenzen. Auf dem Klappentext wird sie von der Zeitung Göteborgs-Posten als „blandning av filosofisk essä, populärvetenskaplig sakprosa, kulturhistoria [und als] klass- och uppväxtskildring“ bezeichnet. Es handelt sich um eine Erzählung, welche durch das Vermitteln von Wissen über die Spezies *Anguilla Anguilla* und durch das Beleuchten aus unterschiedlichen Perspektiven ein differenziertes Bild des Aals zeichnet. Diese Erzählweise mit populärwissenschaftlichem Zugang reiht sich in die interdisziplinäre Beschäftigung mit Wissen über bestimmte Spezies ein, welche Philosophie, Geschichte, Biologie und Literaturwissenschaft miteinander verbindet. Dies kann bei Rezipient\_innen Identifikation hervorrufen und somit Affekt erzeugen.

Hinzu kommt die persönlich motivierte Komponente der Schilderung des Verhältnisses zwischen dem Ich-Erzähler und dessen Vater, welche vor allem eine nostalgische Wirkung hat und eine zusätzliche menschliche Ebene ins Spiel bringt. Patrik Svenssons Debütwerk erregte nicht nur in Schweden große Aufmerksamkeit, das Buch erschien auch auf dem deutschsprachigen Buchmarkt als *Evangelium der Aale* und wurde darüber hinaus in 35 Sprachen übersetzt. Im Jahr 2022 wurde eine Opernadaptation des Buches an der Folkoperan in Stockholm, an der Norrlandsoperan in Umeå

---

<sup>31</sup> von Sabine Popp's Website [<https://www.researchcatalogue.net/view/900740/1201364>, zuletzt zugegriffen 26.05.2023].

und am Riksteater in Malmö und als Theaterstück zum Beispiel am Dalateatern in Falun aufgeführt. Der große Erfolg dieses Buches und weiteren ähnlichen Erscheinungen lassen einen gewissen Trend feststellen. *Ålevangeliet* entstand sozusagen als Nachfolger von Torolf E. Kroglands *Reise med ål – en omvei hjem* aus dem Jahr 2018 und in dessen Nachfolge erschien Tobias Fränstams *Gäddbibeln* 2022. Auch der extreme Erfolg der bereits erwähnten Umweltreihe von Maja Lunde sowohl am skandinavischen, als auch am europäischen Buchmarkt, wo auch durch Fokus auf Mensch–Tier–Verstrickungen (beziehungsweise Mensch–Wasser) liegt und somit Identifikation ermöglicht wird, zeugt von einem Interesse der Leser\_innen für diese Art der Erzählung. Die Popularisierung des Wissens über gewisse Spezies in Zusammenhang mit menschlichen Sichtweisen zeigt sich als eine leicht zugängliche und beliebte Strategie, um Identifikation bei den Leser\_innen zu erreichen.

Bereits im Titel *Ålevangeliet. Berättelsen om världens mest gåtfulla fisk* wird auf eines der zentralen Themen der Erzählung verwiesen, nämlich auf 'gåtfullhet', also dem geheimnisvollen Charakter des Aals. Außerdem wird klar auf ein christlich-gläubiges Element verwiesen: Unter Evangelium versteht man sowohl die Verkündung einer Botschaft als auch als die Erzählungen der Evangelisten Matthäus, Markus, Lukas und Johannes im Neuen Testament der Bibel. Inwiefern das Buch biblische Verweise oder Andeutungen enthält oder eine naturreligiöse Verklärung darstellt, soll hier nicht geklärt werden, zumal die mystisch-religiöse Aufladung im Buch nur bedingt durchgeführt wird.

Das Thema der „klassresa“<sup>32</sup>, welches durch wiederholte Klassenschilderungen der Eltern der Erzählinstanz hervorgehoben wird und die Verbindung von Vater und Aal, sollen im Zuge dieser Arbeit nicht verhandelt werden. Die überhöhte Beschreibung der sozialen Mobilität der Eltern kann nämlich als Naturalisierung von Geschichte gesehen werden und Svensson weicht hier etwas von seiner grundlegenden Überzeugung ab, nicht kitschig sein zu wollen.

Im Folgenden möchte ich das *Ålevangeliet* also in einem textnahen Verfahren auf die zuvor besprochenen Faktoren **a) Erzählperspektive, Erzählhaltung** **b) Anthropozentrismus und Anthropomorphisierung**, **c) Verstrickungen** und **d) ecological grief** hin untersuchen und damit die Identifikationsstrategie der Fokusverlagerung und die Verstrickungen von Mensch und anderen Spezies veranschaulichen.

### a) Erzählperspektive

Das Buch ist in 18 Kapitel eingeteilt, welche abwechselnd populärwissenschaftliche Ausführungen zur Philosophie, Geschichte, Biologie und Literaturwissenschaft rund um den Aal und persönliche

---

<sup>32</sup> z.B. „Det var klassen som gjort resan. [...] Det hade varit en mäktig rörelse, som en havsström.“ S. 180 oder „laxar som utgjorde det högre ståndet i åns klasshierarki“, S. 61.

Erfahrungen des Ich-Erzählers beim Aalfischen mit seinem Vater schildern. Das Buch kann also gewissermaßen in zwei Erzählstränge eingeteilt werden: in einen populärwissenschaftlichen Strang und einen autobiografischen Strang, wobei beide offensichtlich denselben Ich-Erzähler aufweisen. Eine Besonderheit ist, dass sich die Kapitel nicht nur thematisch abwechseln, sondern im Laufe der Erzählung auch ineinander verschmelzen. Findet man also zunächst abwechselnd persönliche Schilderungen und wissenschaftliche, geschichtliche und philosophische Passagen, tritt später das „Ich“ immer mehr in die „wissensbasierten“ Kapitel mit über (besonders ab Kapitel 7, Seite 34 und ab Seite 81). Die Kapitel sind darüber hinaus durch Vignetten in Form eines kleinen schlängelnden Aals abgetrennt, die als Absatzzeichen fungieren und dadurch Bild und Text verbinden. Eine Andeutung auf die Inspiration zu diesen gedanklichen Abtrennungen offenbart sich im Kapitel „Sigmund Freud och ålarna i Trieste“ auf Seite 55, wo der Briefverkehr zwischen Sigmund Freud und seinem Freund Eduard Silberstein geschildert wird: „I ett av breven till Eduard Silberstein tecknade han en ål som simmade genom texten.“ Dieser intertextuelle Bezugspunkt stellt eine Verbindung zu einem der zitierten Texte dar, wobei das gesamte Buch von zahllosen intertextuellen Referenzen und Zitaten geprägt ist und immer wieder auf die Rätselhaftigkeit des Aals hinweist.

Der populärwissenschaftliche Strang kennzeichnet sich durch einen eher nüchternen Stil, der mit persönlichen Einflechtungen angereichert ist. Der Ich-Erzähler scheint das Kollektiv der Leser\_innenschaft durch wiederholte rhetorische Fragen und der Verwendung von 'jag', 'du' und 'vi' direkt anzusprechen. Obwohl es sich um eine Art essayistische Kulturgeschichte des Aals handelt, werden insbesondere historische Passagen durch anekdotisches Erzählen beinahe roman-artig und anekdotisch wiedergegeben, wie zum Beispiel in den Kapiteln „Aristoteles och ålen som föddes ur dy“ und „Sigmund Freud och ålarna i Trieste“:

„Det var där han på allvar började studera djuren och naturen. Kanske var det också där han för första gången funderade på ålens tillblivelse. [...] Han hade förmodligen många gånger haft en ål i sin hand, tittat på den och begrundat vad den var för slags varelse. Och han hade kommit fram till att den var något alldeles eget.“ (S. 25–26)

„Och det var därför Sigmund Freud, nitton år gammal, plötsligt befann sig i ett enkelt laboratorium vid Medelhavet, med en kniv i ena handen och en död ål i den andra. [...] Det var denne nittonåring som på våren 1876 kom till Trieste, med ambitionen att lösa ålens gåta och göra avtryck i vetenskapshistorien.“ (S. 48–49)

Hier finden gewissermaßen literarische Rückprojektionen auf historische Figuren statt, welche narratologisch mehr Interesse auslösen als faktenbasierte Schilderungen historischer Ereignisse oder neutrale biografische Anhaltspunkte. Dieser Effekt wird durch Referenzen, Zitate und Verweise auf Briefe und persönliche Aufzeichnungen der handelnden historischen Personen in der Erzählung noch verstärkt. Durch den persönlichen Charakter des Erzählstil und das 'breite Erzählen' werden historische Gegebenheiten und wissenschaftliche Fakten für Leser\_innen einfacher zugänglicher wo-

durch eine Popularisierung des Wissens über den Aal erzielt wird, welche die Rezipient\_innen für die Wichtigkeit und Besonderheit des Aals sensibilisiert (mehr dazu im nächsten **Kapitel 2.3. Sensibilisierung für multiperspektivische und zeitübergreifende Wahrnehmung**).

Der Aal kann in der Erzählung nicht als Protagonist beschrieben werden, sondern eher als vermittelnde Instanz und verbindendes Element.

### **b) Anthropozentrismus und Anthropomorphisierung**

Bereits im Klappentext wird die Bedeutung des Menschen in Verbindung mit dem Aal unterstrichen, indem es heißt: „Hur mycket kan man veta om en ål? Eller om en människa?“ (S. 45). Dies ist ein Ausschnitt einer etwas längeren Passage aus dem Kapitel „Sigmund Freud och ålarna i Trieste“, an der diese Zeilen folgendermaßen erweitert werden: „Hur mycket kan man veta om en ål? Eller om en människa? Frågorna har ibland visat sig höra ihop.“ Hier wird ein Thema betont, welches sich durch das gesamte Buch zieht, nämlich die Verbindung von Mensch und Aal. Im späteren Verlauf der Erzählung wird dieser Gedankengang noch weitergeführt: „Hur länge måste man vara beredd att gå för att förstå en ål? Eller en människa?“ (S. 67). Im Buch gibt es viele ähnliche Stellen, die unterschiedliche Facetten des Anthropozentrismus thematisieren. Der Mensch zeichne sich dadurch aus, dass er dem Aal eine gewisse Bedeutung zuschreibt. Er stelle Fragen über die Existenz, den Ursprung und die Beschaffenheit des Fisches, während der Aal gewissermaßen einfach existiert und nicht über den Menschen reflektiert. Somit entsteht eine sehr einseitige Beziehung und die menschliche Wahrnehmung bleibt der Maßstab der Dinge. Es ergibt sich ein Bild, welches vermuten lässt, der Mensch verwende den Aal zu seiner „Selbstfindung“ oder als sehe ihn Symbol für Abscheu, Verborgenheit und das Geheimnisvolle. Während der Aal aus menschlicher Perspektive als mystische, faszinierende Besonderheit erscheint; scheint Svensson den Aal nicht mit einem Bewusstsein auszustatten: „Ålen är på så sätt en fisk som överträder fiskens själva förutsättningar. Kanske vet den inte ens att den är fisk.“ (S. 12). Diese Gleichgültigkeit des Aals wird an mehreren Stellen impliziert, während der Mensch als bedeutungsorientiert und fühlend gezeichnet wird. Der Aal entzieht sich stets dem Blick und dem Verständnis des Menschen: „Varje gång vi fångade en ål sag jag den i ögonen och försökte se något av vad den sett. Den mötte aldrig ens min blick.“ (S. 44). Diese menschlichen Projektionen verweisen auf ein typisch menschliches Denkmuster, nämlich allem eine Bedeutung zuweisen zu wollen, wie es auch an dieser Stelle beschrieben wird: „Världen är en absurd plats full av motsägelser och existentiell förvirring men bara den som har ett mål har också möjlighet att finna en mening. Man måste tänka sig ålen lycklig.“ (S. 85). Die Unnahbarkeit des Fisches irritiert in der Interaktion und diese Irritation wird vom Erzähler stets wiederholt. Da der Aal von sich aus nichts preisgibt, tritt er zwar als verstörendes Element in Erscheinung, bietet



aber auch einen Anlass für die Reflexion des Menschen über sich selbst. Die Rolle des Aals als Stellvertreter oder Projektionsfläche für verschiedenste menschliche Sehnsüchte, Ängste und Bedürfnisse ist ein Indiz für Anthropozentrismus. Der Aal erscheint als Symbol, Metapher oder Mittel zur menschlichen Selbstfindung, als Verbindung zum Menschen, als Identitätsstifter und Kulturelement, als Auslöser für philosophische Fragen und als Hilfe zur Beantwortung dieser.

Im Kapitel zu Sigmund Freuds Erforschung des Aals in Triest wird die Verbindung von Aal und Mensch und ihr erkenntnistiftender Charakter besonders deutlich. Der Aal scheint die Figur Freud in der Erzählung zu verhöhnen und in die Irre zu führen. Auf der Suche nach der Wahrheit und dem Versuch der Beantwortung der Aalfrage offenbaren sich Wahrheiten über die Menschen und ihn selbst.

„Vad fann Sigmund Freud egentligen i Trieste? Möjligen, om inget annat, en första insikt i hur djupt under ytan vissa sanningar ligger gömda. Hos ålar liksom hos människor. På så sätt kom ålen också att påverka den moderna psykoanalysen.“ (S. 55)

„Och han tittar i sitt mikroskop, så som fyrahundra gånger förr, och det han ser genom linsen är nu inte längre bara en ål, utan också sig själv.“ (S. 59)

Der Aal erscheint außerdem als Auslöser oder zur Beantwortung vielerlei philosophischer Annäherungen, besonders als Referenzpunkt für die menschliche Existenz:

„Ån representerade hans ursprung, det som var bekant och familjärt och det han alltid återvände till. Men ålen som rörde sig där nere i det fördolda, och emellanåt visade sig för oss, den representerade något annat. Det var snarare en påminnelse om hur lite man trots allt kunde veta, **om en ål eller om en människa**, om var man kommer ifrån och vart man är på väg.“ (S. 39–40, Hervorhebungen CS)

Hier wird der Aal in Bezug zum Menschen gesetzt, indem seine Undurchschaubarkeit angedeutet wird mit einer der wohl populärsten philosophischen Fragen, nämlich „Woher kommen wir und wo gehen wir hin?“, in Verbindung gebracht wird.

Der Aal fungiert im Text auch als „symbolische Gestalt für das Metaphysische“: „[...] är alltså ålen fortfarande något av en naturvetenskaplig gåta, och på så sätt blir den också ett slags symbolsk gestalt för det metafysiska.“ (S.33). Der Text vermittelt sozusagen einfach verständliche, populärwissenschaftliche, philosophische Zugänge durch den Aal.

Im Kapitel „Dansken som fann ålens lekplats“ wirkt der Aal, genauer genommen die Suche nach dessen Ursprung, als sinnstiftend oder zur menschlichen Selbstfindung für eine weitere historische Person, die als Figur in der Erzählung auftritt. Die Suche des Dänen Johannes Schmidt nach den Aallarven, um dessen Laichplätze zu finden, wird zu einer Suche nach sich selbst: „Den som söker någots ursprung söker också sitt eget ursprung.“ (S. 81). Nach dem tragischen Verlust der Familie scheint der Aal zu einem Mittel der Selbstfindung zu werden und Schmidts Leben einen Sinn zu geben.

An dieser Stelle tritt der Ich-Erzähler mit einer persönlichen Reflexion in den wissensbasierten, historischen Strang mit ein und verbindet seine eigene Geschichte mit jener Johannes Schmidts: „Hade han fiskat ål som barn? Hade han haft en ål i handen och försökt att se den i ögonen?“ (S. 81). Dies verstärkt sich auf Seite 83, wo eine lange Ich-Passage das Lernen über den Aal die persönliche Erfahrung des Aalfischens mit dem Vater mit philosophischen Fragen überblendet: „Det är så ålfrågan drabbar en. Ålens gåtfullhet blir ett eko av de frågor alla människor har inom sig: Vem är jag? Var kommer jag ifrån? Vart är jag på väg?“ (S. 83).

Die Funktion des Aals als identitätsbildendes Element und kultureller Faktor an der Küste Südschwedens wird im Kapitel „Människor som fiskar ål“ hervorgehoben:

„Fiske efter ål har här under århundraden kommit att **påverka såväl kulturen traditionerna som språket**. Här lägger man en extra ödmjuk vokal till varje ord som innehåller ål: ålakust, ålfiskare, ålabod och ålamörker. Här känner nästan alla de gamla fiskarna vid namn. Här har de flesta någon gång varit på ett ålagille, den speciella fest som under mörka sensommar- eller höstnätter helt och hållet helgas åt ålen. Här har **ålen, traditionen kring den, men också kunskapen om den**, blivit en ofrånkomlig del av den **lokala identiteten**.“ (S. 94, Hervorhebungen CS)

Der Aal wirkt jedoch nicht als handelndes Subjekt, sondern die gesamte Spezies Aal selbst überträgt menschliches Kulturgut, nämlich das Wissen, die Traditionen, und die sprachlichen Kennzeichen rund um die Aalfischerei. Der Aal wird als „Teil der lokalen Identität“ bezeichnet und somit als Stellvertreter und „Bewahrer“ menschlicher kultureller Konstrukte gezeichnet. Weiters wird die Wichtigkeit des Aals als „Werkzeug zur Machtausübung“ (S. 95) betont, wobei sich dies auf Landbesitz, kirchliche Angelegenheiten, Adelsgeschäfte und die Schwedisierungspolitik in der Zeit bezieht, als Skåne 1658 Teil Schwedens wurde. Besonders betont wird die Wichtigkeit des Aals jedoch als Fischereigrundlage und Speisefisch in verschiedensten Ländern und Kulturen, welchen er auf der Reise in die Sargassosee begegnet. Dies wird vom Erzähler hinterfragt und bewertet: „Vad är det för slags människor som väljer att fiska ål? Vad är det just ålen ger dem?“ (S. 98).

Dies verweist erneut auf die vorrangige Bedeutung des Menschen im Kontext der Aalfischerei. Es stellt sich die Frage, warum genau der Aal so bedeutsam für den Menschen ist und was sich der Mensch von dieser einseitigen Beziehung erwartet. Es besteht hier also keine Symbiose, sondern das Verhältnis zwischen Mensch und Aal wird als gestört und invasiv dargestellt. Hierbei handelt es sich aber nicht nur um die Tatsache, dass der Aal als Speisefisch und Lebensgrundlage eine große Bedeutung für viele Menschen hatte, sondern darüber hinaus um eine „Bestimmung“, zu der sich die Aalfischer laut Erzähler berufen fühlen. Aus der einfachen Fischerei-Tätigkeit wird etwas Größeres, Bedeutsameres beschworen, welches eine gewisse Vorausbestimmung impliziert, die durch Familienverhältnisse gegeben ist.

„Om man frågade folket på den svenska ålakusten skulle många förmodligen säga att det sällan är något du väljer. Ålfiskare är något du föds till, något du över generationer har formats till. [...] Den [kunskapen] har traderats genom århundraden, likt en uråldrig berättelse som ingen har skrivit ner. [...] Och den blir blir inte ålfiskare som inte också ser det som ett sätt att värna och förvalta något större än själva fisket.“ (S. 98–99)

Die Fischerei und Arbeit mit dem Aal wird also zu einer Identität, welche sich auch maßgeblich aus der „gemeinsamen Erfahrung, welche sich über Generationen erstreckt“, speist (S. 99). Der Erzähler beschreibt, wie trotz Bemühungen um Artenschutz durch Einschränkung der Fischerei der Aalfang immer noch betrieben wird und sich paradoxerweise durch die Verringerung des Aalvorkommens die Nachfrage sogar steigert und den Aal als Speise auf eine extravagante, spezielle Ebene erhebt: „Men det är först sedan ålen som art blivit allt mer hotad som glasålen, enligt en logik som är unik för människan, också blivit en allt mer eftertraktad och exklusiv delikatess.“ (S. 101). Das Verschwinden des Aals und das sture Fortsetzen und Festhalten an Tradition des Menschen wird mit Nachdruck und dramatischer Endgültigkeit geschildert:

„Här kommer man fortsätta att ge sig ut på floden med sina håvar och lanternor oavsett vad politiker eller forskare säger. Tills den allra sista ålfiskaren är död. Eller den allra sista ålen.“ (S. 102).

Doch das Verschwinden des Aals dreht sich an dieser Stelle nicht um den Aal selber, sondern handelt besonders vom Verschwinden der Mensch-Aal Beziehung. Diese ist jedoch wie bereits erwähnt als sehr einseitig geschildert, die Wichtigkeit des Artenerhalts bezieht sich nur auf Nutzen und Gewinn. Nicht nur die Aalpopulation, sondern auch das menschliche Kulturerbe und die Traditionen rund um den Aalfang könnten verschwinden:

„Det är också traditioner, kunskaper och ett gammalt och värdefullt kulturarv som ohjälpliga kommer att försvinna. Mer än so, menar de [ålfiskarna], är det människans relation till ålen som står på spel. Om människan inte tillåts att fiska ålen – fånga den, döda den och äta den – kommer människan inte heller att intressera sig för den. Och om människan inte längre intresserar sig för ålen är den är den likväl förlorad.“ (S. 105–106)

Diese Argumentation hängt mit dem menschlichen Selbstverständnis zusammen, durch „Erhaltung“ eine Art zu schützen, wodurch dies abhängig von der Relevanz oder dem Nutzen der Spezies für den Menschen ist. Ohne der Verbindung zum Menschen durch Fischerei und dem damit in Verbindung stehenden Interesse für den Aal, sei der Aal „verloren“. Diese Argumentation findet ihren Höhepunkt an dieser zentralen Stelle des Buches an dem diese entartete Beziehung von Mensch und Aal reflektiert und bewertet wird. Dem Aal sei es verwehrt seiner selbst Willen zu existieren:

„En ål tillåts aldrig vara bara en ål. En ål tillåts inte finnas till bara för sin egen skull. Så har den också blivit en symbol för vår komplexa relation till allt det liv som omger oss och som inte är människans eget.“ (S. 106–107)

Dies verweist außerdem auf ein zentrales Problem von Beziehungen zwischen Menschlichem und Nichtmenschlichem und ein populäres Erzählmuster innerhalb des Ecocriticism. Die Menschheit habe sich vielerlei Leben „zueigen“ gemacht und denke, darüber bestimmen zu können. So sei es auch mit dem Leben des Aals: Ohne seinen Nutzen für den Menschen als Kultursymbol, Delikatesse oder unfreiwilliger Teilnehmer der sozialen Praktik des Fischens sei er es nicht wert, zu existieren. Die Problematik des Arguments, dass gewisse Tiere nur für den Nutzen für Menschen existieren würden und deren Schutz in einem Verschwinden dieser Spezies resultieren würde (z.B. ohne Fleischesser\_innen gäbe es keine Kühe, Schweine etc.), wird angesprochen und auf den „Wert“ eines Tieres außerhalb menschlicher „Nutzbarkeit“ aufmerksam gemacht (vgl. Haapoja / Gustafsson 2013).

Zum Anthropomorphismus ist festzuhalten, dass die Erzählung einige Stellen aufweist, an denen der Aal vermenschlicht, also mit menschlichen Attributen ausgestattet wird, wie zum Beispiel: „Ålarna brydde sig inte om ålfrågan, och varför skulle de?“ (S. 84). Dies kann dazu führen, dass das sonst so geheimnisvolle und undurchschaubare Tier für den Menschen, sprich die Lesenden, zugänglicher wird und somit Identifikation erleichtert wird. An einer Stelle wird dies sogar direkt angesprochen: „Jag förmänskligar naturligtvis ålen nu, gör den till något mer än vad den är eller önskar vara [...]“ (S. 149). Der Erzähler folgt dem populärwissenschaftlichen Auftrag des Buches und führt mit einer belehrenden Ergänzung fort: „Det brukar kallas antropomorfism, detta att tillskriva ickemänskliga varelser egenskaper eller medvetandetillstånd som är att betrakta som mänskliga.“ (S. 149). Im weiteren Verlauf wird erläutert, wie dieser Anthropomorphismus innerhalb der Literatur als Technik für Identifikation angewandt wird: „I grund och botten handlar det om ett slags identifikation, förmågan att se något bekant i det främmande för att på så sätt förstå det och komma det närmare.“ (S. 150). Es findet ein Eingeständnis statt, dass Interdisziplinarität ein wichtiges Mittel zur Identifikation sei und dies nicht nur durch die reine Objektivität der Naturwissenschaft zu erreichen sei, sondern durch das Vorstellungsvermögen und die künstlerische Einfühlung in ein Lebewesen, zum Beispiel durch Literatur. Außerdem sei es wichtig, sich etwas Unbekanntem durch etwas Bekanntes zu nähern, in diesem Fall einem Lebewesen durch menschliche Annäherung und Einfühlung. Hier wird also innerhalb der Erzählung die Beschaffenheit der eigenen Autorschaft und die Anwendung gewisser Stilelemente gerechtfertigt oder zumindest elaboriert. Es wird das Vorgehen Rachel Carsons, nämlich die Vermenschlichung und Einfühlung in den Aal, angesprochen und als wichtige Strategie anerkannt, um nicht nur das Verständnis für diesen Fisch, sondern auch für den gesamten „komplexen Kreislauf“, dem er angehört, herzustellen und so zur identifikatorischen Lektüre anzuregen (S. 150). Generell scheint Patrik Svensson Carsons Emotionalisierung und Sentimentalisierung für das Leben des Meeres zwar abzulehnen, jedoch schätzt er offenbar ihre Ver-

bindung von Wissenschaft und künstlerischer Nutzung von Sprache als interdisziplinäre Strategie: „Med en kombination av grundlig vetenskaplig research och hennes onekligen vackra och drabbande språk [...]“ (S. 226). Er gibt gewissermaßen zu, dass Rachel Carson durch ihre unkonventionellen Methoden und Erzählweisen den Aal ein Stück weit verstanden hat, obwohl dies immer für unmöglich gehalten wurde:

Inte genom reduktionism eller empiri eller vetenskapens traditionella tro på sanningen [...] utan genom att förlita sig på den egenskap som människan kanske trots allt ännu är ensam om att besitta. Det vill säga fantasin. (S. 167)

Dies kann als ein Zugeständnis von Rachel Carsons Inspiration für das Buch gelesen werden und als Anerkennung der Fähigkeit der Literatur, für Tiere wie den Aal aufmerksam zu machen. Außerdem hebt Svensson den Unterschied zwischen Rachel Carson und anderen Forschern hervor: Sie näherte sich dem Aal nicht aus wissenschaftlicher Perspektive, sondern mit menschlichen Fähigkeiten (Einfühlungsvermögen, Empathie): „Hon förhöll sig till ålen och naturen inte bara som forskare utan i lika hög grad som människa.“ (S. 191). Eine Annäherung an den Aal sei also insbesondere durch die menschliche Auffassungsgabe und Vorstellungskraft möglich. Dies zeigt erneut die große Bedeutung, die Svensson dem Menschen und dessen Verstand zuschreibt.

### c) Verstrickungen

Die Lebensweisen von Mensch und Aal sind also offenbar miteinander verwoben und beeinflussen sich gegenseitig. Die ökologischen Entscheidungen und der Lebensstil des Menschen vermindern die Anzahl der Aale und dies beeinflusst das Leben und somit die sozialen Praktiken des Menschen. Außerdem wird im Buch besonders die vermittelnde Funktion des Aals als Strategie angewandt, um ihn mit dem Menschen in Beziehung zu setzen. Der Aal fungiert als Vermittler in mehrfacher Hinsicht: er vermittelt sowohl zwischen 1) den beiden Erzählsträngen, 2) der Erzählung des Ich-Erzählers und den Leser\_innen, 3) dem Wissen über Aale und den Leser\_innen und 4) gewissermaßen auch dem Ich-Erzähler und dessen Vater in der Erzählung. Das Leben und die kulturelle Praxis der Menschen erscheint in der Erzählung als von der Entwicklungsgeschichte der Aale beeinflusst und das (Über-)leben des Aals vom menschlichen Wohlwollen abhängig. Der Aal ist aber keineswegs so handlungsunfähig, wie er scheint, er übt durch seinen geheimnisvollen und unergründlichen Charakter Macht auf die Menschheit aus und stiftet Irritation und Frustration.

Daher sei der Mensch dem Glauben (’tro’) überlassen, welcher ein wiederkehrendes Element darstellt und besonders in Anbetracht des religiös behafteten Titels „Aalevangelium“ ins Auge fällt. Zuerst begegnen Leser\_innen diesem Aspekt im Kapitel „Vid ån“, wo eine Szene beschrieben wird, in der der Ich-Erzähler die Gesten seines Vaters nachahmt, der die Wasseroberfläche fachmännisch

untersucht, um die Qualität des Fischereiplatzes zu bestimmen: „Vi kunde inget veta men vi valde att tro, som man ibland måste göra. Att fiska handlar väl ofta om just det.“ (S. 16). Weiters findet sich der Glaubensaspekt an Stellen, an denen der Aal gewissermaßen über dem Menschen steht, indem er sich dem Begreifen und Wissen entzieht: „Någonstans i mörkret och dyn har ålen trots allt lyckats gömma sig undan kunskapen. När det kommer till ålen har den annars vetande människan alltid i någon utsträckning varit utlämnad åt tron.“ (S. 29). Ausdrücklich wird das Kollektiv der Menschheit hier mit „vi“ angesprochen: „Det som går ålen speciell är dock att vi än idag i viss mån är utlämnade åt tron när vi försöker förstå den.“ (S. 32). Der Mensch sei seinem Glauben überlassen, da es ihm schlichtweg versagt sei, das Wesen des Aals zu begreifen.

Die Erzählung ist durch Widersprüche gekennzeichnet, welche die Ambivalenz des Zusammenlebens des Aals und des Menschen verdeutlichen: Während sich der Mensch einerseits durch Erlangen von Wissen und Erforschung und einer gewissen Verurteilung des Aals und Markierung dessen als unheimlich, ekelerregend und widerlich symbolisch über den Aal stellt, hat dieser seinerseits durch seine Verborgtheit eine gewisse Macht inne, indem er sich dem vollen Verständnis des menschlichen Verstandes und Wissens entzieht. Dies verweist außerdem auf ein Machtgefälle zwischen Mensch und Aal: Der Mensch wird durch den Aal bloßgestellt und sich somit seiner eigenen Bedeutungslosigkeit bewusst gemacht, da er sich dessen Begreifen entzieht und somit nicht durch wissenschaftliche Erfassung „bezwungen“ werden kann: „In i modern tid har ålen fortsatt att gäcka människan.“ (S. 29). Auf Seite 32 im Kapitel „Aristoteles och ålen som föddes ur dy“ kumulieren der Glaubensaspekt und die Widersprüche um die Besonderheit des Aals, indem innerhalb des wissenschaftlichen Teils der Ich-Erzähler in den Vordergrund rückt. Er glaubt an die mysteriöse Ambivalenz des Aales und seine Fähigkeit, sich dem menschlichen Verständnis- und Wissenshorizont zu entziehen:

„**Jag vill tro** att det också är därför ålen fortsatt att fascinera så många människor. Får att det finns en lockelse i det där **gränslandet mellan tro och vetande**, där kunskapen inte är fullkomlig och därför tillåts bära med sig såväl fakta som spår av myt och fantasi. Får att även den som litar på vetenskapen och naturens uppritade ordning ibland vill låta en liten, liten springa vara öppen för **mysteriet**. Om man är av uppfattningen att **en ål bör få vara en ål** måste man i åtminstone grad också **låta den vara en gåta**.“ (S. 34, Hervorhebungen CS).

Diese Stelle kann gewissermaßen als Motto des Ich-Erzählers für die gesamte Erzählung gedeutet werden, insofern als sie die so oft betonte Wichtigkeit der Wissenschaft und das Ergründen der Fakten um den Aal relativiert und dem Mysterium und Unwissen eine Bedeutung einräumt. Der Schwierigkeit der Vorstellung vernetzter Fakten auf verschiedenen Skalen über Lebensformen der Erde, welche mit dem Menschen einen sozialen Zusammenhang bilden, wird sozusagen mit einem tröstenden Element begegnet, nämlich mit dem positiv aufgeladenen Geheimnisvollen und Uner-

gründlichen. Dadurch wird die Existenz des Aales um seiner selbst Willen betont. Nachdem jedoch mehr und mehr Forschung die Kenntnisse versachlicht, wird auch dieser naturreligiöse Faktor geschwächt: „I mikroskopet ska alla svar uppenbara sig, det är vetenskapens löfte, och man inte kan tro på det, vad finns då överhuvudtaget kvar att tro på?“ (S. 54).

Im Kapitel „Att bli en däre“ erreicht das Glaubensthema seinen Höhepunkt: Nachdem beschrieben wird, dass weder die Großmutter, noch der Vater und der Erzähler selbst an etwas glauben, lässt der Aal gewisse Zweifel um die Abwesenheit übernatürlicher Kräfte aufkommen: „Det var bara när det kom till ålen som vi blev osäkra.“ (S. 217). Aale werden als sehr hartnäckig und zählebig beschrieben und können offenbar in den widrigsten Bedingungen überleben, weshalb es teilweise so scheint, als könnten sie von den Toten wieder auferstehen (vgl. S. 217–220). Das Entstehen des Glaubens wird mit dem Aalgeheimnis in Verbindung gesetzt. Der Faktor des Glaubens wird jedoch an einigen Stellen relativiert, so fragt der Ich-Erzähler beim Gottesdienst: „Men vem har hittat på allt det här egentligen?“. Auch die Bibel sei eine Fiktion. Das Buch Mose, welches den Aal als verabscheuenswert zeichnet (vgl. S. 123) wird als eine von vielen literarischen Quellen aufgezählt und die finstere, unheimliche Konnotation des Fisches als „religiösa vantolkningar“ (S. 131) bezeichnet.

In der Erzählung wird wiederholt angedeutet, wie wichtig es sei, die Welt des Aals zu verstehen, einzuordnen und zu bewahren. Der Aal ist sich laut aktuellem Wissenstand nicht auf eine menschliche Weise seiner selbst bewusst und als Leser\_in bekommt man auch keinen Einblick ins Innenleben des Fisches. Dies zeigt sich auch in einer Passage im Kapitel „Att se en ål i ögonen“, in welcher der Ich-Erzähler die Unantastbarkeit des Aals beschreibt: „Varje gång vi fångade en ål såg jag den i ögonen och försökte se något av vad den sett. Den mötte aldrig ens min blick.“ (S. 44). Der Aal beteiligt sich nicht an dieser Mensch–Tier–Beziehung, sondern verbleibt nicht-kommunizierend, soweit dies Menschen bewerten können. Diese Grenze wird jedoch überschritten, als im Kapitel „Att överlista ålen“ der Ich-Erzähler und sein Vater durch eine brutale Fischereitechnik dem Aal näher kommen als je zuvor. Diese Technik wird vom Erzähler stark hinterfragt, ebenso wie der ethische Status extremer Fischereimethoden: „[...] fanns det något mänskligt kvar?“ (S. 112). Das Humane soll sich auch auf Aale erstrecken. Der Sinn dieser Praxis wird zwar durch die Weitergabe von Wissen und Fähigkeiten und dem kollektiven Bewusstsein gerechtfertigt, sozusagen dadurch ein „Teil von etwas Größerem zu sein“. Das Aal-Bild des Erzählers wird dennoch durch ein „Näherkommen“ mit ihm herausgefordert: „Det överensstämde inte med vad vi ville att ålen skulle vara. Den betedde sig inte som vi var vana vid. Kanske hade vi helt enkelt kommit den för nära.“ (S. 113). Was der Aal also für den Menschen am liebsten sein soll, nämlich ein Geheimnis, konnte nicht mehr aufrechterhalten werden. Durch diesen Bruch mit dem Geheimnisvollen und Unnahbaren leidet die Beziehung zum Aal und wird infrage gestellt. Während die Fischerei-Methode zuvor durch

die Hervorhebung der gemeinsamen Erfahrung und Wissens beschönigt und gerechtfertigt wurde, macht die Verurteilung dieses Vorgangs eine wesentliche Botschaft des Buches aus.

#### d) Ecological Grief

Wer wird „gerettet“? Welche Spezies hat es verdient, „erhalten“ zu werden? Welche und wessen Ziele stehen im Hintergrund? In enger Verbindung mit den Verstrickungen von Aal und Mensch stehen diese Fragen zur Erhaltung des Aals und sie gehen mit dem zuvor besprochenen Thema Ecological Grief einher. Einige Stellen im Buch verweisen auf eine Bedrohung der Art, welche der Mensch durch kontinuierliche Überfischung zu verantworten hat: „Jag minns att pappa berättade om hur mycket fisk det fanns i ån för länge sedan, om hur botten kryllade av ålen och hur vattenytan färgades i silver när laxen vandrade upp på våren.“ (S. 64). Das Verschwinden der Aale wird in den persönlichen Passagen zwar erwähnt, aber nicht explizit oder moralisch bewertet. Später wird im Kapitel „Människor som fiskar ål“ beschrieben, wie der Aal am Weg von seinem Laichplatz in die Sargassosee zum Opfer verschiedenster kulinarischer Trends wird. „I takt med att antalet glasålar som varje år vandrar upp i Europas floder minskat dramatiskt har fisket efter dem på de flesta håll också helt upphört.“ (S. 101).

An mehreren Stellen des persönlichen Stranges werden Gewaltausübung und Ausbeutung der Aale beschrieben: „Jag hade skurit huvudet av en ål och sett hur resten av kroppen slingrade iväg som om den försökte rädda sig själv.“ (S. 41) oder „Framåt kvällen dödade vi ålarna och det var ett brutalt skådespel.“ (S. 42), „[...] förvandlade djur från levande varelse till bitar av kött.“ (S. 144). Im Kapitel „Att döda djur“ wird über den Unterschied zwischen Mensch und Tier und über die Frage, warum Menschen Tiere töten, reflektiert. Die Figur des Vaters repräsentiert eine veraltete Ansicht; er scheint sich zwar für Tiere zu interessieren und sie zu schätzen („Pappa tyckte mycket om djur. Alla slags djur.“ S. 138), jedoch zeigt er auch die gestörten Verhältnisse zwischen Mensch und Tier auf, indem er seine Verantwortung als Jagender in der Tradition von „Erhaltung“ zeigt: „Han hade fostrats med föreställningen att en människa inte bara har övertaget och makten över andra former av liv, utan också ett slags ansvar. Att låta leva och att låta dö.“ (S. 141). Durch sein Eingreifen nimmt sich der Mensch das Recht heraus, über Leben und Tod von anderen Spezies zu entscheiden. Der Vater beschreibt zum Beispiel den Nerz als „lustmördare“, der nur zur Unterhaltung töte und ein Eindringling im harmonischen Kreislauf der Flusslebewesen sei (vgl. S. 139). Dass keine Selbstreflexion über das, ebenfalls nur der Vergnügung dienende, Töten der Aale stattfindet, könnte für Leser\_innen ein irritierendes Moment darstellen. „Den skulle mer eller mindre kunna tömma ån på ål på egen hand. Det föll på oss att ställa saker och ting till rätta igen.“ (S. 139). Diese typische Haltung des Menschen illustriert die oft in den EH kritisierte break-fix-mentality und



fragwürdige Strategien innerhalb von Artenschutzprogrammen.<sup>33</sup> Um ein Lebewesen oder eine Spezies zu schützen, muss eine andere weichen und somit wird die menschliche Schuld ausgelagert und z.B. auf eine invasive Tierart übertragen.<sup>34</sup> Im späteren Verlauf des Kapitels beginnt der Erzähler an der Existenz des Nerzes zu zweifeln und dessen angebliche Bedrohung für den Aal zu bezweifeln und stellt sich vor, wie die Tötung dieser Kreatur vonstattengehen solle. Die Ungleichheit von Nerz und Aal wird offengelegt, als der Erzähler Widerstand in sich verspürt, als er erwägt, ein solches Tier zu töten: „Det kändes som en främmande handling, som något helt annat än att döda en mört eller en äl.“ (S. 140). Es handelt sich hier also nicht nur um eine Reflexion über den Unterschied zwischen Mensch und Tier, sondern auch über die Differenz zwischen unterschiedlichen Spezies.

Doch weshalb gilt der Aal nicht als „schützenswert“? Wieso ist es einfacher, einen Aal zu töten als einen Nerz? Generell wird dem Aal selten Begeisterung, Interesse oder Empathie entgegengebracht, wodurch sein Verschwinden kein großes Erschrecken oder Bedauern auslöst. Dies wird im Buch durch das Unvermögen, sich mit dem Aal zu identifizieren, begründet:

Om man såg på ett djur och kunde se något av sig själv kom man också ofrånkomligen djuret närmare. [...] Den mänskliga empatin tycktes vara konstruerad så. Ett djur som möter din blick är ett djur du kan identifiera dig med. Ett sådant djur är också svårare att döda. (S. 141)

Der Aal verfügt also über keine große „grievability“ (vgl. Stanescu 2012: 567-582), es lohnt sich also nicht über das Verschwinden des Aals zu trauern. Welche Folgen dies für das gesamte Ökosystem und damit auch für den Menschen hat (abgesehen von der „kulturellen Signifikanz“), ist ungewiss und kann schwer abgeschätzt werden. Doch woran liegt diese Gleichgültigkeit des Menschen gegenüber einer Spezies wie dem Aal? Im Buch werden mehrere mögliche Gründe genannt. Neben der literarisch und geschichtlich bedingten Konnotation des Aals als „unheimlich“, „ekelerregend“ und „hässlich“, liegt es offenbar an der Unnahbarkeit des Aals und der Schwierigkeit, sich in ihn einzufühlen:

Jag såg på medan obehaget sakta växte i mig. Det tjocka slemmet som täckte hans arm och som var nästan omöjligt att tvätta bort, som satte sig i huden och i kläderna som ett segt, stinkande klist. Älens små svarta knappar till ögon som tycktes stirra på en men ändå aldrig mötte ens blick. (S. 137)

In dieser Passage aus dem persönlichen Strang wird deutlich, wie der Aal Abscheu erregen kann und gleichzeitig sein Geheimnis bewahrt. Er entzieht sich dem menschlichen Blick und somit auch dessen Verständnis. An einer anderen Stelle gesteht sich der Erzähler des wissenschaftlichen Stranges ein, dass es unmöglich ist den Aal zu verstehen, wenn man nur über dessen Lebensform und

---

<sup>33</sup> vgl. massenhafte Tötung von Füchsen, um aussterbende Ganspopulationen zu schützen (Reinert 2019)

<sup>34</sup> vgl. menschengemachte Überpopulation der Kammquallen (Swanson / Tsing et al. 2017, 2)

biologische Beschaffenheit Bescheid weiß. Dies geschieht im Vergleich mit dem Gedankenexperiment Thomas Nagels „What Is It Like to Be a Bat?“

Vi kan lära oss var de kommer ifrån, hur de rör sig och navigerar, vi kan lära känna dem, som människor näst intill, men vi kommer aldrig att fullt ut förstå hur det är att vara dem. (S. 167)

Was für die Fledermaus gilt, gilt also auch für den Aal: Es ist unmöglich, sich in einen Aal hineinzuversetzen. Der Aal wird darüber hinaus mit dem Lachs in Beziehung gesetzt: Während der Aal „widersprüchliche Gefühle“ erwecke, sich nicht zeige und in den Tiefen „weder Aufmerksamkeit noch Wertschätzung“ verlange, sei der Lachs mit seinem Schimmern und Sprünge ein „selbstsüchtiger“ und „eitler“ Zeitgenosse. Der Aal dagegen macht „keine große Sache aus seiner Existenz.“ (S. 147). Diese Anthropomorphismen machen den Aal einerseits zu etwas Seltsamen, zeichnen ihn jedoch auch als bescheiden und unbehelligt und wecken dadurch Interesse explizit für ihn, der sich diese Aufmerksamkeit nicht zwanghaft erkämpft. Der Aal wird hier beinahe Fabel-typisch charakterisiert. Ein weiterer Unterschied, der hervorgehoben wird, ist die Vorstellung einer „Heimat“: Während der Lachs einen Geburtsort hat, an den er zurückkehrt und damit in die Nachfolge seiner Eltern antritt, kehrt der Aal in die Sargassosee - den Ursprung aller Aale - zurück und nicht den seiner „Kernfamilie“: „Ursprunget är för alen inte en familj eller en biologisk tillhörighet, det är bara en plats. [...] Varje ål söker ensam sin plats i världen, arvlös och existentiellt utlämnad.“ (S. 148–149). Der Erzähler kämpft durch diese anthropomorphen Beschreibungen und Vergleiche also gegen die Unnahbarkeit des Aales und ermöglicht es den Leser\_innen, sich eher in das Tier hineinzuversetzen.

Die zu Beginn des Buches vorherrschende Vorstellung, dass der Aal seiner selbst Willen ein Rätsel bleiben darf und soll, wird im Anbetracht seines drohenden Aussterbens später revidiert, nämlich im Kapitel „Ålen dör ifrån oss“, wo es um den Artenschutz geht. Der menschliche und „fast allmächtige Eingriff in die Ordnung des Kreislaufs des Lebens“ (vgl. S. 183), welcher zum starken Rückgang der Aalpopulation geführt hat, begann laut Erzähler gleichzeitig mit dem steigenden Interesse des Menschen für den Aal (vgl. S. 225). Der Aal steht in diesem Kapitel stellvertretend und induktiv für die Gesamtheit der menschengemachten Transformation der Umwelt und zeigt somit auch ein zentrales Anliegen der Erzählung. Es wird auf die sechste Welle des Artensterbens und vor allem auf die Verantwortung des Menschen aufmerksam gemacht („Detta vet vi åtminstone om ålens död: det är människans fel.“ S. 236). Der Autor betont hier, dass es wichtig sei mehr über den Aal zu forschen und verweist auf die Notwendigkeit der Offenlegung der Geheimnisse des Aals („[...] ålens gåtfullhet har plötsligt blivit dess största fiende.“ 235). Je mehr Wissen über das Aussterben des Aals generiert werde, desto klarer würden auch andere Missstände wie generelle Klimaveränderungen, welchen auch der Aal zum Opfer fällt. Hier ist plötzlich ein sachlicher Zugang eingefordert, wobei dies widersprüchlich zur zuvor gelobten menschlichen Einfühlung in den Aal von Rachel Car-

son steht. Eine weitere Strategie, die hier angewandt wird, ist die Mystifizierung des Aals, indem Vergleiche zur Ausrottung des Dodos (vgl. S. 241) angestellt und Parallelen zum Massentötung der Stellerschen Seekühe (vgl. S. 244–249) gezogen werden. Der Autor scheint also an einer Legendenbildung rund um den Aal interessiert, indem „antizipatorische Trauer“ (vgl. Barnett 2022: 19–20) hervorgerufen wird, also eine Vorstellung generiert werden soll, dass den Aal eventuell das gleiche Schicksal wie Dodo und Seekuh ereilen wird. Durch das Vorhersagen der Folgen eines Artensterbens, wird eine düstere, dystopische Zukunft vorhergesagt. Der Aal könnte also zu einer „symbolischen Gestalt“ werden, welche als warnendes Schicksal für den Menschen dienen könnte: „Död som en dront. Det finns möjlighet att man i framtiden istället kommer att säga »död som en ål.«“ (S. 244). Am Ende des Kapitels wird das Sterben des Aales mit dem Sterben von Familienangehörigen verglichen, wodurch die persönliche Komponente der Erzählung erneut ins Licht gerückt wird:

Går det att föreställa sig en värld utan ål? [...] Liksom jag själv en gång inte kunde föreställa mig en värld utan farmor eller papa. Och nu är de ändå borta. Och världen är ännu kvar. (S. 253)

Das Kapitel „Ålen dör ifrån oss“ erregt durch eine Verbindung von faktenbasiertem, wissenschaftlichem Wissen und autobiografischer Erinnerungen Empathie oder zumindest Interesse oder Verständnis für den Aal, schafft Identifikation für diesen und somit auch für die Gesamtheit der (mehr oder weniger beliebten) Spezies der Erde und hebt die Schuld des Menschen an der Umweltkrise hervor. Gleichzeitig soll Trost vermittelt werden, was wie Kitsch den alarmierenden Zustand der Welt relativiert.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass es sich beim Ålevangeliet um keine typische Erzählung handelt, welche durch das Hineinversetzen in eine Spezies Bewusstsein für eben diese schafft und somit Identifikation bei den Leser\_innen weckt. Bemerkenswert ist, dass (im Gegensatz zu Rachel Carsons Erzählstil) kein Innenleben des Aals präsentiert, sondern aus menschlicher Sicht über den Aal erzählt wird. Carson gab dem Aal laut Svensson entgegen der Normen der traditionellen Naturwissenschaft ein vermenschlichtes Bewusstsein, welches es dem Menschen ermöglicht, diese Spezies genauer als zuvor kennenzulernen (vgl. 160). Der Anthropozentrismus selbst wird aber als erzählerisches Verfahren vom Autor reflektiert und eher abgelehnt. Dennoch schätzt er offensichtlich Carsons Erzählweise und ihre Fähigkeit, die für die Marinebiologie ungewöhnliche literarische Methode des Anthropomorphismus mithilfe von Märchen- oder Fabel-artigen Stilelementen anzuwenden, jedoch gleichzeitig nicht die „Grenzen der Wissenschaft zu überschreiten“ (S. 159). Patrik Svensson reflektiert im Buch über seine eigene Autorschaft und scheint ein abgewandeltes Verfahren zu verwenden, das allerdings von der Absicht geleitet ist, den Aal wieder neu zu entdecken und diesem Wesen gerechter zu werden, als dies zuvor in der Zoologie, Ökologie und

volkstümlichen Tradierung der Fall war. Die naturreligiöse Sicht der Erde als Mutter wird außerdem abgelehnt: während die Natur bei Rachel Carson weiblich und mütterlich konnotiert ist (z.B. das Meer als Fruchtwasser der Gebärmutter), ist die Figur der eigenen Mutter bei Svensson beinahe unbedeutend. Es handelt sich also mehr um eine persönliche Synthese der Wissenschaftsgeschichte, welche durch autobiografische Anknüpfungspunkte sowohl in Hinblick auf die Geschichte der Erforschung der Aale, als auch auf die berufliche und private Biografie der Forschenden und die persönliche Kopplung des Autors mit dem Aal bei den Rezipient\_innen Affekt auslöst. Vor allem durch die Generierung von Wissen über die Spezies Aal auf der einen Seite und durch romantisierende Naturschilderungen, mystische Elemente, Legendenbildung und Tradierung des kulturell relevanten Aalthemas auf der anderen Seite wird Aufmerksamkeit für das Tier, dessen Genese und Lebensumstände erregt. Die fortbestehenden Geheimnisse machen den Aal zu etwas Besonderem, zu einer exemplarischen Figur. Besonders seine Ambivalenz, also seine Fähigkeit, Ekel und Faszination zugleich hervorzurufen, wird als Mittel verwendet, um die Aale zu interessanten, zentralen Gestalten zu erheben. Der Aal wird gewissermaßen auch zu einer Projektionsfläche für das populärpsychologische Faible und das populärphilosophische Interesse des Autors. Der gleichzeitig nüchterne, populärwissenschaftliche und einfühlsame, breite Erzählstil kann als Aufforderung zur Interdisziplinarität gedeutet werden. Zur Generierung von Affekt und Identifikation ist ein Austausch von Wissen und Kunst und somit gewissermaßen auch eine Zusammenarbeit von Naturwissenschaft und Literatur bedeutsam. Die Vorstellung des Menschen, „schützend und bewahrend“ in die Natur eingreifen und damit das Gleichgewicht wiederherstellen zu können, sowie das Selbstverständnis einer lenkenden Verantwortung für eine Tierart, werden kritisiert. Das Verschwinden des Aales löst antizipatorisch Betroffenheit aus, die eine identifikatorische Lektüre über die Ich-Figur ermöglicht, da die Trauer um den Aal mit dem Tod des Vaters in Verbindung steht.

Die Identifikation mit dem Aal wird gezielt vom Autor angesprochen und verweist auch auf die sich durch die Erzählung ziehende Vorstellung des „Näherkommens“ oder „Vertraut- bzw. Bekanntwerdens“ mit dem Aal:

För att låta en ål få vara en ål, men samtidigt någon vi i viss mån kan identifiera oss med. En gåta, men inte längre en helt främmande sådan. (S. 160)

Diese Stelle betont, dass man den Aal gewissermaßen einfach einen Aal sein lassen soll, er also seiner selbst Willen existieren dürfen soll. Durch das Bekanntwerden mit dem Aal und die Reduktion der Verfremdung, die bei der Beschäftigung mit diesem Tier auftreten kann, wird Identifikation möglich gemacht. Der Aal bleibe bis zu einem gewissem Grade ein Rätsel, jedoch ist er auch nicht mehr ganz fremd.

### 2.2.3. Zwischenresümee

Durch das vermittelte Wissen über den Aal, die emotionale, persönliche Verbindung von Erzählstimme und Autor und durch die populärphilosophischen Ansätze, die durch die Figur des Aales erklärt werden, wird Identifikation mit dieser Spezies erreicht. Der Aal wird durch das Bekanntmachen weniger fremd und somit weniger eklig, unheimlich und uninteressant. Im Gegenteil ist es sogar möglich, dass die Erzählung Betroffenheit und Wohlwollen dieser Spezies gegenüber auslöst. Die Aussicht auf das mögliche menschengemachte Aussterben des Aals kann somit Affekt erzeugen. Auch wenn ein Hineinversetzen in ein Tier wie den Aal schwierig ist, wird vor allem für seine Verbindung zum und Bedeutung für den Menschen und für seine Lebensweisen sensibilisiert. Durch die Verstrickungen von Menschen und Aalen, welche durch die historische Auseinandersetzung bestätigt werden, können Leser\_innen ihre persönlichen Assoziationen mit dem Aal hinterfragen, verändern und sich für dessen Lebensweisen interessieren, sich in Folge darauf mit ihm identifizieren und eventuell ihre Einstellungen verändern. Durch das Hineinversetzen in den Aal kann für die Umstände von gesamten Landschaften, Ökosystemen und der Lage der Umwelt sensibilisiert werden. Eine Botschaft, die im Älevangeliet vermittelt wird, ist das Potential von verschwimmenden Genre-grenzen. Durch das Zusammenwirken der verschiedenen Fachbereiche innerhalb der Erzählung kommt die Interdisziplinarität gestalterisch zum Ausdruck. Die weiteren Beispiele aus Kunst, Literatur und akademischem Kontext zeigen die Popularität von interdisziplinären Darstellungsweisen. Populärwissenschaftliche Ausführungen können durch das Vermitteln von Wissen in ästhetischer Form an gewisse Spezies das Gefühl von mehr Verbundenheit kreieren. Dieser Faktor der Wissensvermittlung in Kunst und Literatur wird auch im nächsten Kapitel eine wichtige Rolle spielen.

## 2.3. Sensibilisierung für multiperspektivische, raum- und zeitübergreifende Wahrnehmung

*55 Millionen Jahre auf 71 Seiten  
und 30 schmelzende Gletscher*

Die Verbindung von Wissen und Ästhetik wurde schon im vorhergehenden Kapitel besprochen, soll aber hier noch stärkere Gewichtung bekommen. Bereits bei der Analyse des *Älevangeliet* wurde der große Einfluss der Vermittlung von Fakten über die Lebensrealitäten von nichtmenschlichen Akteur\_innen auf die Verbindung von Rezipient\_innen, in diesem Fall dem Aal, deutlich. In den folgenden Beispielen sollen Strategien zur Sensibilisierung für eine multiperspektivische und raum- und zeitübergreifende Wahrnehmung untersucht werden. Die Perspektive verlagert sich also von einer Mensch-Tier-Beziehung auf eine Mensch-Naturobjekt-Beziehung, wodurch sich die Proportionen und der Maßstab verändern. Diese Strategie handelt also nicht nur von der Sensibilisierung für eine bestimmte nichtmenschliche Spezies, sondern zeigt größere Zusammenhänge, Größenordnungen und Auswirkungen auf. Der Lebensraum und das System Erde werden durch Beschreibungen von Zusammenhängen imaginiert, welche sich durch Überbrückungen von Raum- und Zeithorizonten, Visualisierungen von Prozessen und Transformationen, Wissensvermittlung und interdisziplinäre Darstellungsweisen auszeichnen.

### 2.3.1. Text- und Bildgruppenspezifische Vorbesprechung

Beim Beschreiben von geologischen, das Erdsystem betreffenden, Gegebenheiten ist man mit allen eingangs erwähnten Schwierigkeiten der Repräsentation von Zeit und Größenverhältnissen konfrontiert: Clash of Scales, Latency und Entanglement. Diese sollen an dieser Stelle noch einmal genauer betrachtet werden, da sie für die in diesem Kapitel folgenden Analysen von großer Bedeutung sind.

#### a) Clash of scales

Die enormen räumlichen und zeitlichen Größenverhältnisse entziehen sich der menschlichen Vorstellungskraft: „[...] expanded spatial and temporal scales of geology exceed human comprehension (Demos 2017: 11) und somit ist man im Anthropozän nicht nur mit einer Umweltkrise konfrontiert, sondern auch mit einer „crisis of narration“. Diese Problematik wurde auch von Amitav Ghosh in *The Great Derangement. Change and the Unthinkable* (Ghosh 2016) beschrieben, wobei besonders auf Raum und Zeit verwiesen wird. Ghosh hinterfragt die Problematik der Natur als Kulisse oder

Hintergrund einer Handlung im modernen Roman und befürwortet eine Repräsentation von Natur oder nichtmenschlichen Entitäten als handelnde Figuren. Er bezeichnet den „sense of place“ als eine der typischen Verkörperungen des Romans und betont die Seltenheit der großen zeitlichen Überschreitungen innerhalb einer Erzählung: „The *longue durée* is not the territory of the novel.“ (Ghosh 2016: 59). Der Roman zeichne sich gerade durch seine Endlichkeit und Unterscheidbarkeit (vgl. Ghosh 2016: 61) und den dadurch entstehenden Wiedererkennungswert aus und macht es für Leser\_innen möglich, sich in die räumlichen und zeitlichen Horizonte der handelnden Figuren hineinzuversetzen. Es werden laut Ghosh typischerweise keine Prozesse, die sich über tausende von Jahren vollziehen, beschrieben, da dies innerhalb des abgegrenzten Rahmens einer Erzählung absurd erschiene. Genau das wird aber von Erzählweisen des Anthropozäns herausgefordert: „But the earth of the Anthropocene is precisely a world of insistent, inescapable continuities, animated by forces that are nothing if not inconceivably vast.“ (Ghosh 2016: 62). Diese Weitläufigkeit von Geschehnissen, die Abwesenheit von menschlichen oder anthropomorphen Figuren, in die sich die Leser\_innenschaft hineinversetzen kann und die Zentrierung von Natur als handelnde Figur mit Agency anstatt eines Erzählgeländes sind die Herausforderungen des Romans bei der Darstellung von Erzählungen auf einer planetarischen Ebene. Amitav Ghosh konstatiert: „The Anthropocene has reversed the temporal order of modernity“ (Ghosh 2016: 62) und ist der Meinung es sei unmöglich, die unvorstellbar großen Kräfte des Anthropozäns aus Texten auszuschließen (vgl. Ghosh 2016: 63). Es sei also unabdingbar die (lange aus der Literatur ausgeschlossenen) Vorgänge unseres Planeten in größerem Maßstab darzustellen und begreifbar zu machen und Kräfte unvorstellbaren Ausmaßes, welche enge Verbindungen über Zeit und Raum hinweg schaffen, zu zeigen (vgl. Ghosh 2016: 63).

### b) Entanglement

Die wechselseitigen Verstrickungen von Menschen und nichtmenschlichen Lebensformen wurden im Kapitel **2.2. Verlagerung des Fokus von menschlichen auf nichtmenschliche Akteur\_innen** bereits behandelt. Für dieses Kapitel sind jedoch besonders die Faktoren Interkonnektivität und Interdependenz relevant, wobei sich diese nicht nur zwischen Spezies sondern auch zwischen unterschiedlichen raumzeitlichen Bezugspunkten entfalten. Auswirkungen einer Transformation verbinden scheinbar unabhängige Gegebenheiten oder Geschehnisse. Dies kann im Zusammenhang mit dem Phänomen der Latenz gedacht werden.

### c) Latency

[...] *latency*, the fact that the transformation of the world is happening not in the form of cataclysmic events but in imperceptible and unpredictable processes [...]. (Horn / Berghthaller 160)

Überwiegend drückt sich der Wandel im Zeichen des Anthropozäns nicht in verheerenden Katastrophen aus, sondern in verborgenen Risiken oder Krisen, die sich kaum abschätzen lassen. Dieser Effekt der schwierigen Vorhersehbarkeit entspringt Ereignissen, welche sich in temporaler, räumlicher und quantitativer Größenordnung der menschlichen Auffassungskraft entziehen. Diese Prozesse vollziehen sich teilweise extrem langsam oder extrem schnell, vielfältig, scheinbar zufällig oder unzusammenhängend etc. und bleiben somit verborgen. Ergebnisse und Zusammenhänge sind also vorhanden, treten jedoch (noch) nicht in Erscheinung und sind somit nicht unmittelbar für den Menschen erfassbar. Solche Prozesse können auch „zu offensichtlich“ sein, um sie zu bemerken:

Yet, they can also be too familiar, too ordinary, too close to reveal our intimate dependencies and entanglements with them. Human entanglements with the non-human (even that technological non-human constructed by humans) can happen on scales too small or too grand for humans to even be aware of, and thus remain latent. (Horn / Bergthaller 164)

Allzu selbstverständlich und bekannt Gewordenes kann also auch leicht übersehen werden; deshalb kann eine gewisse Distanz beim Betrachten von Dingen in einem größerem Zusammenhang neue Einsichten bringen.

Das Konzept des Sublimen, sich der menschlichen Erfassungskraft Entziehenden, wurde vom Philosophen Timothy Morton wie zu Beginn erwähnt durch den Begriff „Hyperobject“ geprägt. Solche Hyperobjects sind „physically huge but they are ontologically tiny“ (Morton 2018: 6). Das bedeutet, dass diese Hyperobjekte (Klimawandel, radioaktives Material, Kapitalismus, Styropor, globale Migrationsströme, genetische Evolution, Kohlenstoffkreislauf der Erde etc.) physisch riesig erscheinen, jedoch ontologisch fast ungreifbar, also dadurch im metaphorischen Sinne winzig sind. Sie können eine Sammlung aus Dingen oder Konzepten sein, sich überlappen, menschliche Komponenten sein und in kleine Teile zerlegt werden, um sich neu zu arrangieren (vgl. Morton 2018, 1–3).

Diese Vorstellung kann dabei helfen, ein Verständnis dafür zu generieren, wie Prozesse wie der Klimawandel und andere menschengemachte und natürliche Transformationen aufgedeckt werden können. Ein Beispiel für eine Erzählung, welche die erwähnten Probleme in Angriff nimmt und durch verschiedene erzählerische Verfahren vorstellbar macht, ist der Roman *Machine* (2007) von Peter Adolphsen.

### 2.3.2. *Machine* (2006) von Peter Adolphsen

Der Kurzroman erschien 2006, ist 71 Seiten lang und in namenlose Kapitel eingeteilt. Es wird die Geschichte eines Öltropfens erzählt, welcher durch Auflösungsprozesse im früheren Eozän aus dem Herzen eines Urzeitpferdes entstand, über seine Gewinnung durch den Ölarbeiter Jimmy Nash in den USA in den 1970er Jahren, zur Veredelung des Öls zu Benzin, das von einem Menschen einge-



atmet wird. Schließlich handelt die Erzählung vom Verbrennungsprozess dieses Bezintropfens durch einen Ford Pinto, wo dieses einzelne Molekül seinen endgültigen Platz findet und das Leben der jungen Biologiestudentin durch eine Krebserkrankung stark verändert. Auf seiner Reise macht das Pferdeherz selbst Verwandlungen durch, veranschaulicht aber auch den globalen, gesellschaftlichen, geologischen und technischen Wandel, sowie persönliche Identitätskrisen und Selbstfindungsprozesse und nicht zuletzt die drastischen Veränderungen in der vom Menschen domestizierten Umwelt. Die Natur wird jedoch nicht als Gegenstück zur menschlichen Kultur gezeichnet, sondern wirkt beinahe wie eine agierende und reagierende Instanz mit eigener Handlungsmacht, deren Entwicklung stellenweise präzise geschildert wird. Zufälle, Chaos, Interdependenzen und das Phänomen der Gleichzeitigkeit und Wiederholung ziehen sich durch die Erzählung.

### a) Stil: Literatur und Wissen

Die Erzählung zeichnet sich durch einen sehr faktenbasierten, objektiven Stil aus, welcher Wissenschaft mit Fiktion verknüpft. Es werden komplizierte Sachverhalte (Blutströme, flight-or-flight-response, Radiowellen), Systeme (politische Machtsysteme, natürliche Kreisläufe und chemische Stoffe), Prozesse (Schorfbildung, Ölgewinnung, Bremsprozess, Verschleiß eines Stahlseils), Transformationen (Verwandlung des toten Urzeitpferdes zu einem Öltropfen, Veränderung der Landschaft, Ausbreitung von Krebs) genauestens beschrieben und miteinander in Bezug gesetzt.

Zufall und Chaos sind zentrale Themen und werden durch philosophische, geologische, erdsystemwissenschaftliche, aber auch persönliche Beschreibungen, welche die handelnden Figuren betreffen, thematisiert. Es kommt außerdem zu einer Thematisierung von Naturveränderungen, die für den menschlichen Verstand kaum fassbar sind. Dies wird besonders durch die Komplexität des Stils betont; es scheint, als sollen die Passagen mit naturwissenschaftlichen Erklärungen, Aufzählungen und Beschreibungen bei Leser\_innen für Verwirrung sorgen, bzw. auf die Komplexität der Thematik aufmerksam machen. An einer Stelle, an der die Entdeckung und Wirkungsweise der Droge LSD geschildert wird (vgl. S. 52–53), bleibt ein deutsches Zitat sogar ganz unübersetzt und somit unverständlich für die meisten Dänisch-sprachigen Leser\_innen. Dass die deutsche Forschung miteinbezogen wird, stellt nur eine der vielen Repräsentationen von Transnationalismus dar; auch amerikanische und aserbaidshanische politische und historische Gegebenheiten spielen eine große Rolle.

Teilweise erscheinen Informationen als überflüssig für das Vorantreiben der Handlung, jedoch tragen sie zum wissenschaftlich geprägten Stil bei. Auf Seite 16 wird zum Beispiel im Kontext der Schilderung des verwesenden Pferdes eine Liste an Bakterien und Stoffen aufgeführt, die zur Zersetzung des Körpers beitragen. Ein weiteres Beispiel stellt die genaue Beschreibung des Brems-

prozesses von Clarissas Auto dar, welche mit genauen Temperatur- und Druckangaben versehen ist (vgl. S. 62). Lokale und temporale Beschreibungen erfolgen oft auf Tag und Uhrzeit genau, z.B.: „Klokken vor næsten 8 om aftenen 23. juni 1975, da benzindråben, der engang var et hestehjerte, eksploderede i Pintoens 1.6 L Kent-motors tredje cylinder.“ (S. 61). Auch Wissenschaftsgeschichte wird in die Erzählung integriert; so folgt auf die faktische Vorstellung des Eophippus eine Ausführung zu dessen Entdeckung und Benennung:

Dyret var et pattedyr af ordnen Perissodactyla, familien equidae, bedst kendt under navnet eophippus, daggryshest, som blev givet af Othniel C. Marsh i 1876, men da Richard Owen allerede i 1841 havde døbt et bestemt fossil hyracotherium [...] (S. 8–9).

### b) Erzählperspektive

Die Erzählung bricht mit den Konventionen eines typischen Romans, indem sie Raum- und Zeitdimensionen schildert, welche die menschliche Vorstellung übersteigen. Dies entspricht der Vorstellung eines Anthropozän-Romans nach Amitav Ghosh (2016), der die üblichen zeitlichen Ordnungen sprengt, jedoch finden Leser\_innen in *Machine* trotzdem Personen, Anhaltspunkte und Referenzorte vor, an denen sie sich orientieren können und die zur Identifizierung dienen.

Die Reise des Öltropfens zieht sich wie ein roter Faden durch die Erzählung und strukturiert diese durch seine Reise durch Raum und Zeit. Es können drei Hauptcharaktere identifiziert werden, die mit dem Öltropfen in Verbindung kommen und somit die Handlung räumlich und zeitlich verorten, sodass figurespezifische Schlüsselmomente entstehen:

| Figur                            | Zeit                                     | Ort                          |
|----------------------------------|------------------------------------------|------------------------------|
| Urzeitpferd                      | jüngeres Eozän (vor 55 Millionen Jahren) | heute: Green River Formation |
| Jimmy Nash<br>Джамолидин Гасанов | 1973<br>1948                             | Salt Lake City<br>Baku       |
| Clarissa Sanders                 | 1975                                     | Austin                       |

Die gesamte Erzählung ist von Vorausdeutungen, Rückgriffen und der Betonung von Zeit als zentrales Thema geprägt. Oft wird mit dem Wissensstand der Lesenden gespielt, zum Beispiel wird auf eine Begebenheit, die erst auf den letzten Seiten des Buches beschrieben wird, bereits auf der zweiten Seite angedeutet:

Det ved jeg, fordi jeg smuglyttede fra naboaltanen, idet hun indåndede partiklerne, som forårsagede den patologiske celledeling. Men det er at foregibe begivenhederne; vi begynder med urhesten: (S. 8)

Diese beiden Stellen sind eine der wenigen Passagen, an der die Erzählinstanz die Ich-Form verwendet, ansonsten werden die Leser\_innen vom Erzähler direkt angesprochen und finden sich in einem kollektiven „wir“ wieder: „vores 5-årige hoppe i yngre eocæn“ (S. 9), „på vores eohippus lille kross (S. 10), oder „vores oliedråbe“ (S. 44). Teilweise findet man sogar direkte Anweisungen für Leser\_innen vor, welche diese dazu auffordern, auf (verborgene) Bezüge zu achten:

Hvis min læser på dette sted vil have den godhed at bladde tilbage til begyndelsen og finde ordet „somehow“ i 2. afsnits tredje linje. (S. 49)

„Engang var tid og rum krummet så meget ind i hinanden, at ingen af delene fandtes, men alligevel, pludselig, somehow, opstod en boble; en eksplosion indtraf samtidig overalt, og hver eneste af materiens partikler fjernede sig fra alle andre, idet alting blev spædet op med tomhed.“ (S. 7)

Die Faktoren Zeit, Zusammenhänge und Interdependenz werden also von der Erzählinstanz direkt betont, und es wird zur Freilegung dieser Beziehungen angeregt. Durch das aktive Blättern im Buch und das Verbinden von Erzählsträngen wird bei den Leser\_innen eine direkte Interaktion mit dem Zeitverlauf der Erzählung in Gang gesetzt. Verbindungen von unterschiedlichen Orten zu verschiedenen Zeiten werden an einer späteren Stelle erneut aufgegriffen, als Clarissa auf die Wichtigkeit des Zurückkehrens zum Ausgangspunkt hinweist: „Måske skal man tilbage til udgangspunktet for at huske, hvor man ville hen.“ (S. 58). Das Thema der Vorbestimmung ist ein wichtiger Teil der Erzählung, da alles was passiert zu einem anderen Zeitpunkt in einem größeren Zusammenhang Sinn ergeben wird. Der Erzähler hat Überblick über diese Interdependenzen und deutet dies wiederholt an.

Die Hauptcharaktere werden nicht wie üblich chronologisch vorgestellt, sondern zunächst durch deren Verbindung zum Öltropfen charakterisiert, erst im Nachhinein erfahren Leser\_innen mehr über deren biografischen Hintergrund. Das Herz des Urzeitpferdes in Form des Öltropfens kann zwar nicht als Figur interpretiert werden, mit der sich Leser\_innen identifizieren können, jedoch dient es zur Verbindung der Figuren. Außerdem schwingt in Beschreibungen des Öltropfens noch die frühere Identität in Form des (Herzen des) Pferdes mit: „Dråben, der engang var hestehjerte [...]“ (S. 54).

### c) Clash of scales

In der Erzählung wird der von unter anderem Amitav Ghosh (Ghosh 2016) beschriebenen Schwierigkeit voneinander abweichender Skalen entgegengewirkt, indem zur Repräsentation von räumlichen und zeitlichen Größenverhältnissen eine dezentrierten Erzählperspektive gewählt worden ist. Menschliche Figuren stehen zwar im Vordergrund, dienen zur Identifikation und treiben die Handlung voran, jedoch werden darüber hinaus (sowohl menschengemachte als auch natürliche) Prozes-

se, Transformationen und Gegebenheiten von Umwelt und bestimmten Landschaften geschildert. Diese Dezentrierung der Erzählperspektive wird erkennbar, indem einerseits Erdsysteme jenseits von Subjekten und andererseits Prozesse jenseits von absichtsvollen Handlungen beschrieben werden. Danach laufen jedoch die Fäden in einer für die Handlung bedeutsamen Relation zusammen. Ein Beispiel dafür ist der Abschnitt (vgl. S. 14–16), in dem Verwandlungen im Übergang von Leben und Tod besprochen werden. Erst nach diesem biologisch, geologisch, philosophischen Teil offenbart sich der Zusammenhang mit dem sich auflösenden Pferd und diese Herleitung wird plausibel (vgl. S. 15).

#### **d) Entanglement**

Die handelnden Figuren und Ereignisse sind also durch ihre Verwandlungen und Metamorphosen miteinander und mit den Transformationen, die um sie geschehen, verbunden. Es kommt zu zahlreichen Interdependenzen, die nicht kausal sind, sondern durch Zufälle entstehen.

##### 1. Verwandlung: Urzeitpferd zu Öltropfen

Der zentrale Prozess, der die Handlung ausmacht, ist die Verwandlung des Urpferdeherzen zum Öltropfen, welcher schlussendlich im Motor des Autos von Clarissa Sanders bei der Zündung explodiert. Jedoch werden auch andere zeitübergreifende Prozesse geschildert: von der Schorfbildung nach der Verletzung des Pferdes (vgl. S.13), über die Veränderungen der Landschaft (vgl. S. 13) bis hin zur Auflösung des Pferdes und dessen Verwandlung zu einem Öltropfen (S. 15-16). Diese individuelle Metamorphose wird aber als Metapher für Leben und Tod und die Veränderung der Welt als Prozess gezeichnet:

„Døden findes, men kun i praktisk, makroskopisk forstand. Biologisk kan der ikke skelnes mellem levende og dødt; overgangen er et kontinuum. Også på dette punkt består naturen af irreduktible processer, ikke afgrænsede kategorier.“ (S.14)

Das sich auflösende Pferdeherz repräsentiert also eine Vorstellung, die den Übergang von Leben zum Tod als Kontinuum und nicht als Ende beschreibt. Der Tod eines Organismus bedeute also eine Reorganisation zu etwas Neuem. So wird laut der Erzählung in der Green River Formation in der Umgebung des Gebirgszuges der Uinta Mountains, an dem sich das Urzeitpferdeherz zu Öl aufgelöst hat, im Jahre 1948 Öl gefunden. Im selben Jahr wird die fiktive Figur Djamolidine Hasanov in Baku geboren und es kommt zu einer weiteren Verwandlung:

##### 2. Verwandlung: Джамолидин Гасанов zu Jimmy Nash

Die persönliche Geschichte und Identitätsstiftung der Figur Djamolidine Hasanov (Джамолидин Гасанов) stellt einen Prozess dar, welcher ähnlich wie die Verwandlung des Pferdes auf größere Zusammenhänge ausgelegt werden kann. Djamolidine kommt zwar aus Aserbaidschan, emigriert aber

in die USA und beginnt dort in der Ölindustrie zu arbeiten. Sein größtes Ziel scheint es zu sein, so amerikanisch wie möglich zu werden. Dies äußert sich besonders durch seinen Spracherwerb: „Fremtiden, især hans personlige, ville foregå på dette sprog [engelsk]. Det gjalt om at forvandle sig til amerikaner hurtigst muligt.“ (S. 29) und durch seine Namensänderung: „Fra nu af var han Jimmy, Jimmy Nash, med langt yankeedrævet a, og ville aldrig lade sig kalde andet.“ (S. 29). Djamolidines bzw. Jimmys Figur steht sinnbildlich für die Spannungsfelder zwischen Kommunismus und Kapitalismus. Beide politischen Systeme werden immer wieder kritisch hinterfragt und einander gegenübergestellt:

De to måske mest slående ting ved amerikanerne var deres forhold til penge og produkter [...]. Skoven af billboards forekom uendelig. Sovjet havde også sine propagandaskilte [...] men de amerikanske reklamer var anderledes slagfærdigt appellerende. (S. 29–30)

Hier wird der Naturbegriff 'Wald an Billboards' verwendet, wobei dies nur eine von vielen derartigen Umschreibungen ist, welche Menschengemachtes mit Natürlichem verbinden (mehr dazu im Abschnitt **f) Natur, Mensch & Technik?**). Die Metamorphose Jimmys schreitet voran und wird durch Vergleiche von Naturbeobachtungen seiner alten und neuen Heimat deutlich: „Uintabjergene i baggrunden mindede lidt om hans ungdoms Kaukasus. Talrige gange fæstede han blikket på deres eroderede profil.“ (S. 37). Die landschaftliche Verwandlung durch Erosion kann parallel zu Jimmys eigener Metamorphose gelesen werden. Diese wird zudem in für der für das Buch typischen wissenschaftlichen Manier beschrieben: „Identiteten 'Jimmy' havde efterhånden helt erstattet 'Djamolidine', eller rettere Джамолидин. Den oprindelige materie var smeltet om og løbet i en ny form.“ (S. 41). Die Identität verändert sich wie etwas Stoffliches, Körperliches und ihre Veränderung hallt in der Veränderung der Landschaft und der geologischen Gegebenheiten wider. Die Verstrickungen von Jimmy und dem Pferd werden wiederholt angedeutet, bevor sie tatsächlich evident werden, zum Beispiel als er seinen Vertrag unterschreibt, um bei der Ölbohrung in der Green River (Eocene) Formation zu arbeiten: „Det lille hestehjertes metamorfoseprodukt havde hvilet i næsten total fred i alle disse 55 millioner år.“ (S. 36). Während das Pferdeherz in der Form eines Öltropfens also unterirdisch verborgen liegt, wird dessen Verbindung zu Jimmy immer klarer. Zunächst wird das schicksalshafte Zusammentreffen angekündigt: „[...]arbejdsulykken, som indtraf d. 9. maj 1973, ikke kun berøvede Jimmy en halv arm, men også funktionaliteten, og dermed, i de fleste sammenhænge, eksistensen.“ (S. 43), gefolgt von einer langen Beschreibung des Vorgangs, als ein Stahlseil langsam durch das Auflösen einzelner Drähte reißt und schließlich Jimmys Arm abtrennt. Gleichzeitig passiert das Pferdeherz in Form eines Öltropfens auf dem Weg durch das Rohrsystem am Weg zur Raffinerie Jimmys Unfallstelle, wobei es sich hierbei natürlich um eine Gleichzeitigkeit handelt, von der nur eine fiktive Erzählinstanz wissen kann: „Samtidigt, få millimeter fra stedet, hvor blodet farvede

det solvarme metal, inde i røret, fór vores oliedråbe forbi“ (S. 44) und dessen letzte Verwandlung vollzieht sich: „Og således føjedes endnu et led til kæden af hestehjertets forvandlinger: Tilstanden benzin.“ (S. 44). Kurz darauf wird auch die Verbindung zu Clarissa deutlich, als der Benzintropfen in den Automotor gelangt (vgl. S. 44).

### 3. Verwandlung: Krebszellen in Clarissas Körper

Auch Clarissa und vor allem ihr Körper machen eine Verwandlung durch: die Zellen ihres Körpers werden einerseits durch den Krebs verändert, der durch die Explosion des Öltropfens und Diffundierung im Motor ihres Autos ausgelöst wird. Andererseits wird sie durch ihre Bekanntschaft mit dem inzwischen einarmigen Jimmy, die sie auch scheinbar zufällig macht, als sie am 23. Juni 1957 ihr Auto tankt, verändert. „Men nu, i samme sekund som benzindråben, der engang var hestehjerte, eksploderede, stillede hun, før første gang helt fordomsfrit, sig selv det simple spørgsmål: 'Hvorfor ikke bare droppe det?'“ (S. 63). Clarissa, die bisher stets als ängstlich beschrieben wird (sie hat große Angst vor dem Tod und davor Psychosen zu entwickeln) bekommt im Angesicht dieses Ereignisses eine neue Perspektive und Gelassenheit. Gleichzeitigkeit und die zufälligen Zusammenhänge aller Organismen und Begebenheiten spielen hier eine große Rolle und werden wiederholt betont: „»Perfekt,« sagde han, idet hun slukkede motoren og tilfældigvis tænkte præcis det samme ord. Dråben, der engang var hestehjerte, skvulpede i benzintanken.“ (S. 54). Hierbei wird eine beinahe absurde Allwissenheit inszeniert, welche extreme Zufälle und Gleichzeitigkeit aufdeckt. Dieser Aspekt kulminiert dann bei der Explosion des Tropfens, welcher das Schicksal der Charaktere mit dem einer Fliege miteinander verbindet:

Fantomsmerterne i Jimmys arm ramte i samme sekund en bølgetop. [...], Øjeblikket inkluderede også en voldsom død, der indtraf under en meter fra deres næser. En kvægflue, *Musca autumnalis*, splattedes ud mod bilens forrude [...]. (S. 63)

Alles passiert „i samme sekund“. Clarissas Veränderung und Umdenken, Jimmys Phantomschmerzen und somit die Erinnerung an den schicksalshaften Arbeitsunfall und der Tod einer Fliege werden miteinander verwoben und in einen Zusammenhang gestellt. Prozesse werden als voneinander abhängig geschildert und alle handelnden Figuren beeinflussen sich gegenseitig. Auch Prozesse, die von den handelnden Figuren unbewusst wahrgenommen werden, werden genauestens geschildert: „Ubevidste processer igangsat af fluens udmatning på forruden påbegyndte en øgning af Jimmys spytssekretion.“ (S. 65).

In der Schilderung der Szene, als Clarissa die Rußpartikel des ehemaligen Pferdeherzens einatmet und somit Krebs bei ihr ausgelöst wird, kommt es zu einem Fokalisierungswechsel. Es offenbart sich eine weitere Verstrickung, nämlich die mit dem Erzähler, der, damals 9-jährig, durch die entsetzten Schreie Clarissas Zeuge der Explosion wird: „Den gennemtrængende lyd stansade mig

midt i min bevægelse, idet jeg sad og legede inde på naboaltanen [...]“ (S. 67). Hier spannt sich also ein Bogen, insofern als die Andeutung von Seite 8 nun genauer ausgeführt wird und sich die Zusammenhänge von Erzähler und den handelnden Personen offenbaren.

#### 4. Verwandlung: Heilung von Depressionen und persönliche Entwicklung des Erzählers

Die Perspektive ändert sich vollkommen, als der Erzähler dreißig Jahre später als Figur der Erzählung auftritt, also homodiegetisch erzählt wird. Clarissa klopft an seine Tür und er fährt sie ins Krankenhaus. Kurz darauf ändert sich die Perspektive erneut und die persönliche Geschichte des Erzählers rückt in den Mittelpunkt. Seine Depressionen sollen durch ein Ritual in einer Schwitzhütte geheilt werden und die Zeit verschwimmt an diesem speziellen Ort offenbar: „Ingen bog i verden er tyk nok til at rumme samtlige tanker, der kan tænkes i dette tidsrum.“ (S.70). Ihm erscheint ein kleines Pferd als Totemtier und die Verbindung vom Erzähler und dem Urzeitpferd wird hier in einer kitschigen, esoterischen Wende ersichtlich.

All diese Verwandlungen hängen also zusammen. Individuelle Prozesse werden als Teil eines großen Ganzen geschildert und oft werden Verstrickungen vom Großen zum Kleinen beschrieben: Nach der Beschreibung des evolutionären Erfolges des menschlichen Daumens (S. 43) und Beschreibung des Stahlseils, das sich langsam auflöst (S. 43) wird Jimmys Arbeitsunfall und Verlust seines Armes geschildert. Auch die Geschichte der Entdeckung von LSD wird beschrieben (S. 51), bevor Clarissa und Jimmy gemeinsam LSD nehmen (S. 52–58). Der Ablauf eines Bremsprozess wird genauestens beschrieben (S. 61), bevor das Unglück tatsächlich geschieht (S.62). Es finden somit Wechsel zwischen Mikro- und Makroebenen statt; also Wechsel zwischen kleinen, scheinbar insignifikanten Vorgängen und dem größeren Zusammenhang der Welt.

#### **e) Latency**

Alle Handlungsträger\_innen haben also etwas gemeinsam: alles fließt, alles ist zufällig und alles steht in einem weltbewegenden Zusammenhang, sodass sogar ein kleiner Öltropfen unglaublich große Auswirkungen auf ein Menschenleben haben kann. Dieser Umstand betont den Faktor der Latenz und der Unmöglichkeit diese Zusammenhänge und Auswirkungen nachvollziehen zu können.

Eine Transformation kann eine weitere Veränderung triggern, wie zum Beispiel das Einatmen des Abgases, das durch die Explosion des Tanks entsteht, Krebs verursachen kann. Die Zusammenhänge und Auswirkungen sind nicht alle sofort erkennbar, sondern offenbaren sich erst im Laufe der Erzählung.

Die besprochenen Zusammenhänge, Interdependenzen und Gegebenheiten können im Sinne von Mortons Hyperobjects gedeutet werden. Das Einstimmen der Leser\_innen auf die schwer greif- und vorstellbaren Vorgänge erfolgt über Repräsentant\_innen von Hyperobjects. Die Auswanderung

der Figur Djamolidine und dessen Verwandlung zu Jimmy Nash repräsentiert globale Migrationsmuster. Diese können einschließlich der Bewegungen von Menschen und Tieren als Hyperobjects betrachtet werden und beinhalten eine Vielzahl an wirtschaftlichen, sozialen und ökologischen Faktoren und haben weitreichende Auswirkungen auf Gesellschaften, soziale Strukturen und Ökosysteme. Die Repräsentation des Kapitalismus in der Erzählung kann auch in Hinsicht auf Hyperobjects betrachtet werden und zwar aufgrund des globalen Charakters von kapitalistischen Strukturen. Diese formen Gesellschaften und Umwelt über Nationen hinaus und haben Auswirkungen auf menschliche und nichtmenschliche Individuen, Gesellschaften und Ökosysteme der gesamten Welt. Die Metamorphosen des Urzeitpferdes repräsentieren den Kohlenstoffkreislauf der Erde: Der Kohlenstoffkreislauf ist ein komplexes System, das den Austausch von Kohlenstoff zwischen der Atmosphäre, den Ozeanen, dem Land und den lebenden Organismen umfasst. Der Kohlenstoffkreislauf funktioniert auf globaler Ebene und über lange Zeiträume hinweg und beeinflusst die Klimaverhältnisse und die langfristige Speicherung von Kohlenstoff in verschiedenen Formen, z. B. als fossile Brennstoffe. Technologische Systeme wie die Produktion fossiler Brennstoffe können als ein Faktor angesehen werden, der zum umfassenden Hyperobject des Klimawandels beiträgt. Die Produktion fossiler Brennstoffe findet in verschiedenen Regionen statt, wobei sie aus unterschiedlichen geologischen Formationen gewonnen werden, welche mit Prozessen verbunden sind, die über Millionen von Jahren hinweg stattgefunden und somit extreme Skalen bündeln. Die Gewinnung fossiler Brennstoffe hat weitreichende Auswirkungen auf mehreren Ebenen. Sie trägt zu den Treibhausgasemissionen bei, was weltweit zu Auswirkungen auf den Klimawandel führt. Darüber hinaus hat die Produktion fossiler Brennstoffe ökologische Folgen, wie die Zerstörung von Lebensräumen und Ökosystemen. Die handelnden Figuren repräsentieren also latente Prozesse und Hyperobjects, die für den Menschen schwer vorstellbar sind.

#### **f) Natur, Mensch & Technik?**

Die Auffassungen von Natur und Mensch und das Verhältnis dieser beiden Konstrukte zueinander sind ein zentrales Thema der Erzählung. Das Spannungsfeld zwischen Natur und Mensch zeigt sich im Vergleich der technischen und natürlichen Erhabenheit (siehe dazu Kapitel 2.1) in den Beobachtungen der Figur Djamolidine, der sich auf seiner Fahrradfahrt in Orten außerhalb seiner Heimatstadt Baku in Industriegebieten wiederfindet:

[...] oliedistrikterne, hvor de tusindvis af boretårne dannede en slags antiskov komplet med henholdsvis forladte og producerende brønde som døde og levende træer og antiskovsøer i form af overfladehærdede oliepøle. Flares, rustne olietønder, ødelagte borerør- og kroner og diverse døde maskiner kunne opfattes som det modsatte af dyr og buske. (S. 18)



Die ölverarbeitenden Distrikte werden als „Antiwald“ bezeichnet und rostige Ölfässer und kaputte Maschinen können als „Gegensatz von Tieren und Sträuchern“ wahrgenommen werden. Förderbrunnen werden Bäumen gleichgesetzt und verhärtete Ölpfützen werden als „antiskovsøer“ bezeichnet. Interessanterweise werden die Maschinen anstelle von 'kaputt' als 'tot' bezeichnet, was diese sozusagen „naturalisiert“ und somit vergleichbarer mit Tieren und Büschen macht, welche sinnbildlich für nichtmenschliche Lebensformen stehen. Leblose menschliche Artefakte werden als Teile der Landschaft gezeichnet. Die menschengemachte, technologische Übermacht der Maschinen ist zwar in diesem Fall zerstört, verfügt jedoch trotzdem über eine gewisse Erhabenheit und betont die Gegensätzlichkeit zum „Natürlichen“.

Eine Infragestellung des Menschlichen bzw. Nichtmenschlichen erfolgt auf Seite 59, wo Menschen als Sklaven von Autos fantasiert werden: „Måske er det faktisk sådan: Bilerne styrer verden. Vi, deres slaver, i vores små opbevaringskasser, ved det bare ikke.“ (S. 59–60).

Verschiedene Naturkonzepte werden zum Beispiel von der Figur Clarissa Sanders hinterfragt und kritisiert. Das durch ihr Biologiestudium gewecktes Interesse für die Natur aus wissenschaftlicher Sicht trifft auch den für sie „missverstandenen Naturbegriff der „Hippies“:

[...] biologien, dvs. naturen, var kilde til en uafsluttelig fornyet fascination. Samtidigt irriterede hippiernes naturfascination hende overmåde; at sætte et (misforsøet) begreb om 'naturen' op som ideal for mennesker er, tænkte hun, mindst snotdumt, og formentlig farligt. (S. 46)

Clarissas Naturbegriff ist also ein nüchterner, Technologie-positiver, wissenschaftlich orientierter, während sie die Naturauffassung der „Hippies“ und deren „Streben eins mit der Natur zu werden“ als „leeres Geschwätz“ abtut (vgl. S. 46). Laut Clarissa entspringe die menschliche Überlegenheit über die „wilde Natur“ aus dem Verstand des Menschen:

Vores evolutionære succes beror netop på hjernen og dens produkt, civilisationen, hvis det ellers er et modbegreb til naturen, hvilket Clarissa ikke orkede at overveje, idet vores begreber om natur, civilisation, menneske og dyr er så degenererede, at de må udelukkes som brugbare tankeobjekter. Vi mennesker er selv dyr og derfor underlagt den darwinistiske virkelighed: Survival of the fittest.“ (S. 46)

Ihre Einstellung ist darwinistisch geprägt, sie beruft sich auf den Unterschied des menschlichen Hirnes - im Kontrast zum nichtmenschlichen - als Fortschritt der Evolution. Sie wagt es jedoch nicht die Zivilisation als Gegenstück zur Natur zu definieren, da unsere Begriffe und Konnotationen zu Natur, Zivilisation, Mensch und Tier zu degeneriert seien, um als brauchbare Denkobjekte gelten zu können (vgl. S. 46). Die Figur Clarissa sieht den Menschen zwar selbst als Tier, der sich in die darwinistische Vorstellung einreicht, spricht jedoch genau das eben besprochene Spannungsfeld der Begrifflichkeiten von Natur und Mensch an.

In der weiteren Folge ihrer Argumentation stellt sie einen Vergleich zwischen einer Rattenkolonie und einer „naturähnlichen Idealgesellschaft“ (S. 47) nach der Vorstellung der Hippies an und zeich-

net deren Ende als tragische, inzestuöse, isolierte und aggressive Dystopie. Die Figur Clarissa ist demnach der Meinung, Natur solle steril und wissenschaftlich im Labor studiert werden. Sie fantasiert über genetische Forschung, welche den Menschen durch physiologische Augmentierungen zu einer besseren Version von sich selbst machen könne: „Og når disse generationer af bedre mennesker begyndte at forske og opfinde, ville deres ånd ikke kende mange grænser. Forestillede hun sig.“ (S. 48). Hier werden also die Grenzen des Menschseins ausgelotet und eine Zukunft imaginiert, in der der Mensch seine eigenen Beschränkungen überschreitet und zu etwas „Übermenschlichem“ wird.

In diesen Fällen kommt es zu einer Infragestellung des Menschlichen und des Natürlichen. Stellenweise kann man auch Anthropomorphisierung von Nichtmenschlichem beobachten, wie auf Seite 12, als die Gedanken des Urzeitpferdes in direkter Rede wiedergegeben werden: „’Vente til i morgen,’ tænkte den og strakte hals efter nogle blade. [...] ’Her er sikkert,’ tænkte den. ’Krokodille ikke nå op. Diatryma ikke nå ned.’“ Dem Tier wird also ein Bewusstsein zugeschrieben und ein reflektiertes Abwägen von Gefahren zugetraut. Im nächsten Satz gehen die Gedanken des Pferdes sogar über überlebensnotwendige Entscheidungen hinaus und es denkt offenbar bewusst über seine Umgebung nach: „Solen gik ned, og månen stod op. Hoppen lå længe og kiggede skiftevis på månen og dens spejling i vandoverfladen. Til sidst besluttede den, at månen måtte have en søster, som boede nede i søen.“ (S. 12). Hier wird eine offensichtlich menschliche Vorstellung, nämlich die von Verwandtschaft, auf das Pferd projiziert, da es sich die Spiegelung des Mondes im Wasser als dessen Schwester vorstellt. An einer Stelle wird darüberhinaus der kommunistische Staat als ein Körper imaginiert, es findet also auch eine Anthropomorphisierung statt. Das Machtspiel zwischen Staaten und Menschen wird als „en art eksistentielt bindevæv“ (S.24) beschrieben und der Staatskörper mit menschlichen Organen ausgestattet: „statslegemets hjerne, rygmarv og perifere nerver i form af trekantskonstruktionen bureau, komité og sekretariat“ (S. 25). Das Militär nimmt daneben die Funktion der Muskeln ein, während Institutionen durch Eingeweide repräsentiert werden: „Militær og politistyrker [...] var systemets muskler, og uddannelsessystemer og diverse kulturelle institutioner fungierende som idvolde.“ (S. 25).

Es wird jedoch nicht nur anthropomorphisiert, sondern auch entmenschlicht, so wird Djamo-lidine auf Seite 28 als „Fahrradmaschine“ bezeichnet:

Eksaltationen og søvnmanglen gav ham følelsen af at være den perfekte cykelmaskine; lunger og lårmusklers pumpe rytme, øjnene og hjernen, der aflæste vejen, thoraxmuskulaturen, rytmisk huggende i styret.“ (S. 28)

Es wird hier also gezielt mit den Grenzen des Menschlichen und Nichtmenschlichen gespielt, wodurch diese aufgeweicht werden und verschwimmen. Reflexionen über das Menschsein und philosophische Fragen zur Entstehung der Welt sind in der Erzählung an mehreren Stellen aufzufinden.

Auf Seite 49 wird über den Aspekt des Zufalls reflektiert und den Versuch der Wissenschaft, alle Gegebenheiten zu erklären, mit dem menschlichen Bedürfnis einen Gott zu erfinden verbunden: „[...] mennesklige trang til at opfinde en gud, der forlener den uforklarlige eksistens med et skin af meningsfylde.“ (S. 49). Das Menschliche sei also auf das Übermenschliche angewiesen, um seiner Existenz Bedeutung zu verleihen.

### 2.3.3. *Glacier Melt Series 1999/2019* (2019) von Ólafur Elíasson

Die *Glacier Melt Series 1999/2019* [Abb. 17] ist eine dokumentarfotografische Arbeit von Ólafur Elíasson. Der Künstler hat sich im Jahr 1999 zuerst durch fotografische Luftaufnahmen von isländischen Gletschern diesen immobilen, scheinbar unveränderlichen Entitäten angenähert und sie dann 20 Jahre später, im Jahr 2019, erneut aus der selben Perspektive fotografiert. Das Werk soll im Zusammenhang mit Ólafur Elíassons eigenen Aussagen zu diesem Projekt analysiert werden.

#### a) Werkbeschreibung

Bei den Bildern handelt es sich um dreißig Paare von Bildern aus den Jahren 1999 und 2019. Die Bilder zeigen Luftaufnahmen der isländischen Gletscher, während die Perspektive zu beiden Zeitpunkten annähernd dieselbe ist. Die *Glacier Melt Series 1999/2019* wurde im Jahr 2020 im Tate Modern Museum in London, im Guggenheim Museum Bilbao und in der Listasafn Reykjavíkur, dem größten Kunstmuseum Reykjavíks ausgestellt. In den Ausstellungen waren die Drucke auf einer Wand zusammen montiert. Nun ist das Werk als virtuelle Ausstellung auf der Website „Glacier Melt“<sup>35</sup> zu sehen. Die Bilder sind auf der Website als eine Art Slideshow frei zugänglich und mit Karten, welche den Standort visualisieren und die genauen Koordinaten der Gletscher angeben, ergänzt. Außerdem gibt es eine Übersicht, bei der man auf die Namen der Gletscher klicken kann und so zum entsprechenden Fotopaar weitergeleitet wird. Die Website ist außerdem mit ergänzendem Material wie Links zu wissenschaftlichen Texten und geologischen Berichten ausgestattet.

#### b) Clash of Scales & sublime Schönheit

In diesem Werk wird den Problemen von Skalen auf unterschiedlichen Arten begegnet. In einem Statement (Elíasson 2019), das Elíasson zu den Bildern auf der Website veröffentlicht hat, beschreibt er zunächst den sublimen Charakter der Natur, den er zu dokumentieren versuchte:

---

<sup>35</sup> [<https://glaciermelt.is/>, zuletzt zugegriffen 17.05.2023]

Back then, I thought of the glaciers as beyond human influence. They were awe-inspiring and exhilaratingly beautiful. They seemed immobile, eternal. I was struck at the time by the difference between the human scale and the scale of geo-history. (Elíasson 2019)

In 1999 erschienen dem Künstler die Gletscher also als etwas Erhabenes, Standfestes und Unveränderliches. Jedoch betont er gleichzeitig den Unterschied zwischen menschlichen und geologischen Skalen. Während der Gletscher offensichtlich still steht, bewegt sich der Mensch um ihn herum und kann diesen nur innerhalb seiner eigenen Lebenszeit in einen temporalen Bezug setzen.

In einem Interview mit Orri Páll Ormarsson (Ormarsson 2019) berichtet Elíasson von seiner Idee - im Lichte von Berichten über Gletscherschmelzen und das Verschwinden des arktischen Eises - einen diachronen Vergleich anzustellen und die Gletscher erneut fotografisch zu dokumentieren (Ormarsson 2019: 35). Er sei zwar auf eine große Veränderung vorbereitet gewesen, jedoch schockte ihn das Ausmaß der Gletscherschmelze erheblich:

It was only in seeing the difference between then and now – a mere twenty years later – that I came to fully understand what is happening. The photos make the consequences of human actions on the environment vividly real. They make the consequences felt. (Elíasson 2019)

Gerade der Vergleich der zwei Zeitpunkte macht eben den schockierenden Effekt dieser Transformation des Eises aus. Trotz der sublimen Schönheit der Landschaft, die zweifelsohne auf beiden Zeitebenen zu sehen ist, werden die drastische Auswirkungen menschlicher Einflüsse auf die Umwelt deutlich.

Die Schwierigkeit der Darstellung von Latenz und Skalen wird auch im bereits erwähnten Kunstwerk *Your waste of time* [Abb. 7] gezielt angesprochen, weshalb sich die Installation hier zur Bezugnahme anbietet. Elíasson spricht selbst über die Transformation des Eises und die Unmöglichkeit, die Geschichte des Universums zu erfassen, geschweige denn sich vorzustellen, direkt an:

It is a challenge to verbalise time itself, even though, paradoxically, talking takes time. Describing time in conversation tends to take away the duration from it, as it is mostly described as an idea or concept. For me, the idea of time becomes especially abstract when we consider the history of our universe, the vast time of deep cosmology, the geological time in the history of the planet, the history of the atmosphere, the history of mountains. Vatnajökull, the glacier from which the blocks of ice in *Your waste of time* come, formed some 2,500 years ago; the oldest ice that still exists in it is from around AD 1200. This span of time lies at the limits of comprehension. (Elíasson 2019)

### c) Entanglements: Natur und Mensch

Der Mensch und die Natur sind in diesem Werk auf verschiedene Weisen miteinander verwoben. Einerseits tritt der Mensch sowohl als dokumentierende, beobachtende, archivierende als auch reflektierende Instanz auf. Andererseits wird der Mensch implizit als Auslöser der Gletscherschmelze benannt. Dies wird besonders in den Texten von Elíasson über das Werk (vgl. Elíasson 2019) und

seine Bezugnahme auf die Umweltkrise immanent. Sowohl der Künstler als auch die Rezipient\_innen im musealen Kontext und bei der Betrachtung der Bilder im Netz verhalten sich zu den Gletschern. Durch Staunen über die Schönheit der Abbildungen wird zunächst Aufmerksamkeit generiert, bei näherem Betrachten und Reflektieren und den Kontext der Gletscherschmelze können ambivalente Gefühle wie Schuld, Staunen, Besorgnis oder Angst hervorgerufen werden.

Die nichtmenschliche Entität Gletscher steht zwar im Fokus, jedoch wird sie eher als Repräsentation für menschliche Aktivitäten, welche Auswirkungen auf die nichtmenschliche Welt haben, instrumentalisiert.

Der Mensch ist insofern von der Natur abgekoppelt, als er sich auf eine höhere Ebene begibt (in diesem Fall in ein Flugzeug) und sie mit einem erhabenen Blick betrachtet und dokumentiert. Durch diese Panoramaperspektive wird die Kontrollposition des Menschen und der globale Einfluss des Menschen durch den Flugverkehr deutlich. Dies kreiert einen Abstand, den auch Betrachter\_innen des Bildes spüren und ähnlich wie beim Beobachten der Erde von oben in Form von Weltall-Fotografie (vgl. „Blue Marble“ in Demos 2017: 16–22) eine für den Menschen unnatürliche, verfremdete Wahrnehmung entsteht.

Im Vergleich sei man an dieser Stelle zum Beispiel an Caspar David Friedrichs Bild *Das Eismeer* (1823–1824) [Abb. 18] erinnert. Es handelt sich um eine Darstellung der Romantik, welche Natur aus einem menschlichen Blickwinkel abbildet. Die Blickachse richtet sich direkt und geradeaus auf das Motiv Eis und als Betrachter\_in fühlt man sich direkt in das Bild und die dargestellte Eislandschaft hineinversetzt. Eliassons Gletscherfotografien hingegen kreieren eine Distanz, einen Blick von oben herab, welchen die Betrachter\_innen einnehmen und so über ihre gewaltige transformatorische Kraft aufmerksam gemacht werden.

#### **d) Darstellung der verschwindenden Gletscher als Affektstrategie**

Als Leitspruch findet man gleich beim Betreten der virtuellen Ausstellung diese Zeilen:

Every glacier lost reflects our inaction. Every glacier saved will be a testament to the action taken in the face of the climate emergency. One day, instead of mourning the loss of more glaciers, we must be able to celebrate their survival. (Eliasson 2019)

Es handelt sich um eine äußerst motivierende, zum Handeln auffordernde Botschaft, denn Eliasson ruft nicht nur zur Anerkennung des menschlichen Versagens durch Nicht-Handeln, sondern auch zum Verhindern des Verschwindens der Gletscher und das dadurch resultierende Trauern um diese auf. Als Belohnung für menschliche Anstrengungen um das Erhalten der Gletscher stellt er eine Möglichkeit ihres Überlebens und das Zelebrieren dieses Triumphs in Aussicht. In diesem kurzen Text hallt auch die im vorherigen Kapitel besprochene Botschaft von Andri Snær Magnason auf der

Gedenktafel des Okjökull wider, welcher im Übrigen auch in Kontakt mit Elíasson steht und im Zuge dieses Projektes auch erwähnt wird. Es wird also zwar Erschrecken und Trauer in Antizipation mit der Gletscherschmelze hervorgerufen (vgl. 'anticipatory grief' in Kapitel 2.2.), jedoch geschieht das in einer subtilen, impliziten Weise. Elíasson lehnt Angst-basierte, apokalyptische Erzählweisen ab, da er diese als schädlich empfindet:

In history, fear has created more conservatism and lack of change than it has progressive, optimistic, confident and trust-driven ideas. I like to think that even though my documentation of the glaciers in Iceland represents a loss to our world, it is also very beautiful. (zitiert nach Ormarsson 2019: 39)

Das Schöne, Visuelle und Ästhetische habe also laut Ólafur Elíasson die Fähigkeit, die Aufmerksamkeit der Betrachter\_innen zu erregen und ohne Schreckensbilder, die das Ende der Welt ankündigen, Affekt zu kreieren und Handlungen zu motivieren. Darüber hinaus behauptet er, Kunst sei der Politik zehn Jahre voraus (vgl. Ormarsson 2019: 40), wobei diese These hinterfragt und geprüft werden sollte. Es kann jedoch davon ausgegangen werden, dass bildende Kunst ein Affektpotential birgt, das Betrachter\_innen auf positive, aber warnende Weise mit den Motiven verbindet. Dadurch können sie eventuell Identifikation oder gar Affekt den Motiven und somit den natürlichen Gegebenheiten gegenüber verspüren. Elíassons Herangehensweise ist typisch für die visuelle Repräsentation des Anthropozäns, wie Demos bestätigt:

[...] Anthropocene images tend to be directed in very different ways, foremost among them: to raise awareness of the "human activities" that have disrupted the earth's natural systems in our era of climate change. (Demos 2017: 19)

Der Fokus auf den menschlichen Einfluss setzt aber eine einheitliche Menschheit, also ein homogenes Kollektiv voraus, welches eine gemeinsame Verantwortung dem Planeten Erde gegenüber hat. Hier sei auf die Einleitung und Problematisierung des Anthropozän-Begriffs verwiesen. Demos betont außerdem die sogenannte „Whole Earth“-Rhetorik, welche den Anthropozän-Diskurs generalisiert und die Differenziertheit des menschlichen Einflusses ausblendet: „[...] it tends to disavow differentiated responsibility [...] for the geological changes it designates, instead homogeneously allocating agency to the generic members of its 'human activities.'“ (Demos 2017: 19).

## e) Kunst und Wissen

Elíasson scheint offenbar auch an der Wissensvermittlung zu den Themen Umwelt und Anthropozän interessiert zu sein, denn auf seiner Website wird unter dem Punkt „resources“ auf verschiedene wissenschaftliche Texte in Bezug auf Umweltphilosophie (z.B. Timothy Morton) und Fakten zum Thema Klimawandel (z.B. UN Intergovernmental Panel on Climate Change Special Report) aufmerksam gemacht. Ólafur Elíasson und Timothy Morton stehen übrigens in regem Kon-

takt, so fanden zum Beispiel gemeinsame Diskussionen der beiden wie bei der Ausstellung „Reality Machines“ am 2. Oktober 2015 im Moderna Museet in Stockholm statt<sup>36</sup>. Der Austausch von Wissenschaft und Kunst ist also ein wichtiger Faktor, welcher Fakten, Konzepte und Theorien für ein breiteres Publikum zugänglich macht.

#### 2.3.4. Zwischenresümee

*Machine* zeigt die Weite und Komplexität auf, die den Kontext für jede zufällig erscheinende Konvergenz darstellt. In einem Wechsel zwischen Mikro- und Makroperspektiven werden Hyperobjekte durch Figuren, in die sich Leser\_innen hineinversetzen können, dargestellt und leichter begreifbar gemacht. Der Zusammenprall von Skalen, die Verstrickungen von nichtmenschlichem und menschlichem Leben und die latenten Auswirkungen von winzigen und riesigen Gegebenheiten, Transformationen und Zufällen werden durch die Figuren und die Beschreibung ihrer gesellschaftlichen, geschichtlichen und ökologischen Einbettung, gezeigt.

In der Erzählung lassen sich einige Parallelen zu *Ålevangeliet* ziehen; so werden auf ähnliche Weise populärwissenschaftliche Ausführungen eingewoben und es wird für wissenschaftliche Gegebenheiten sensibilisiert. Nicht nur physikalische, geologische und chemische Prozesse werden beschrieben, sondern auch philosophische, geschichtliche und gesellschaftspolitische Aspekte durchziehen beide Erzählungen. Wie bei *Ålevangeliet* ist die Erzählinstanz zumindest in einem gewissen Ausmaß Teil der Erzählung und auch der (populär-)philosophische Anspruch ist beiden Erzählungen gemein: Beide heben das Erfinden eines Gottes zur Erklärung der Welt, und um ihr eine Bedeutung zu geben, hervor.

Anthropomorphisierungen sind sowohl in *Machine* (Urzeitpferd, Menschen als Sklaven der Autos) als auch im *Ålevangeliet* vorzufinden und der Mensch nimmt eine wichtige Rolle in seiner Beziehung zu den nichtmenschlichen Handlungsträger\_innen ein.

Der Faktor Zeit spielt in beiden Erzählungen eine wichtige Rolle: während die Zeitauffassung des Aals als ganz besonders im Vergleich zum Menschen geschildert wird und der Aal als fast unsterblich auftritt (vgl. S. 172 *Ålevangeliet*), wird das Verschwinden des Aals doch als menschenbedingt und bedrohlich für die nahe Zukunft in Aussicht gestellt. Einige Perspektivenwechsel in Raum und Zeit werden angestellt, jedoch bei Weitem nicht so ausgeprägt wie bei *Machine*, wo diese die gesamte Erzählung durchziehen.

---

<sup>36</sup> eine Aufzeichnung der Konversation ist auf der Website des Moderna Museet abrufbar: [<https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/2015/10/23/samtal-olafur-eliasson-timothy-morton/>], zuletzt zugegriffen 18.05.2023]

Die temporale Ebene ist besonders in der *Glacier Melt Series 1999/2019* zentral: Die Veränderungen der Natur werden exemplarisch durch die isländischen Gletscher gezeigt und durch das Betrachten wird für dessen Existenz und deren drohendes Verschwinden sensibilisiert. Natur wird hier zwar als schön und sublim, jedoch auch als bedroht dargestellt. Schönheit und Vergänglichkeit werden aus einer Perspektive von oben, also „übermenschlichen“ Sichtweise präsentiert. Die Gletscherschmelze kann auch als Hyperobjekt nach Timothy Morton interpretiert werden, da sie schwer überschaubar und fassbar ist. Es findet kein expliziter Eingriff in die Natur statt (im Sinne von Kraftwerken oder anderen zerstörerischen menschlichen Artefakten), sondern die Betrachter\_innen können durch Reflektieren und durch die Begleittexte des Kunstwerkes ihren eigenen Bezug zum Einfluss auf die Umweltveränderungen herstellen. Die Gletscher stehen also exemplarisch für die menschliche Verantwortung der Transformationen der Natur gegenüber. Dies stellt die Vorstellung dar, dass die Menschheit als ein gemeinsames Kollektiv für Veränderungen von Landschaften (in diesem Falle die Gletscherschmelze) verantwortlich sind und somit Aktionen ihrerseits gefordert werden.

Während *Machine* offensichtlich zeitlich und räumlich extrem breit verteilt ist, scheint dies bei der *Glacier Melt Series 1999/2019* etwas indirekter auf. Jedoch kann das Verschwinden der Gletscher als globales und zeitübergreifendes Symbol für weitreichende Umweltveränderungen gesehen werden und bietet eine Imaginationswelt auf globaler Skala. Besonders durch die internationale Medienerfahrung werden Betrachter\_innen in Museen in verschiedensten Ländern für die Transformationen des „ewigen Eises“, das tatsächlich endlich ist und rasant schnell verschwindet, sensibilisiert.



### 3. Auswertung

Zu Beginn dieser Arbeit stellte ich mir die Frage, welche vermittelnden Strategien literarische und künstlerische Darstellungsformen anwenden, um den Schwierigkeiten der Darstellung von Wirkungsweisen des Anthropozäns zu begegnen. Generell wurde angestrebt, das Anthropozänkonzept zwar zu hinterfragen, es jedoch trotzdem in die Analyse miteinzubeziehen. Der Faktor des Anthropozentrismus spielt in allen Analysen eine wichtige Rolle, wobei die Kategorien von Natur und Mensch sich in den Beispielen als verschwimmend zeigten, oder bewusst herausgefordert wurden. Im Folgenden sollen die Probleme des Vor- und Darstellens des Anthropozäns zusammengefasst und die Ergebnisse verbunden werden. Im Anschluss werden die Strategien erneut genannt und alle Werke in einen Zusammenhang gebracht.

#### 3.1. Probleme des Vor- und Darstellens des Anthropozäns

Die Faktoren von Clash of Scales, Entanglement und Latency nach Eva Horn erwiesen sich als produktive Kategorien, um die Beispiele auf deren Reaktion auf Schwierigkeiten mit dem Anthropozän hin zu betrachten. An dieser Stelle werden diese Kategorien erneut aufgezählt und überprüft, um einen Überblick über die Erkenntnisse dieser Arbeit zu schaffen und die Werke verbinden zu können.

##### 3.1.1. Clash of Scales

Skalen spielen in allen besprochenen Beispielen eine Rolle. Sowohl Kittelsens als auch Eliassons Wasserfall-Darstellungen zeigen die unglaublichen Größenverhältnisse zwischen Mensch und Natur. Während der Wasserfall in der Romantik noch als übermächtig und erhaben galt, wurde diese Dynamik durch Prozesse der Modernisierung umgekehrt und der Mensch wurde durch seine Beherrschung des Wassers zu einer Kraft extrem großen Ausmaßes. In der *Svælgfoss*-Serie werden vor allem die Größen von Mensch und Wasserfall in einen Bezug gesetzt und der Wandel der Machtverhältnisse wird offensichtlich. Auch Eliassons Waterfall macht durch die technisch avancierte Darstellung einer unnatürlichen, künstlich hergestellten Natur auf die menschliche Macht und Domestizierung von Natur aufmerksam.

Im *Álevangeliet* wird durch die Beschreibung der extrem weiten Wanderung der Aale und deren Metamorphosen innerhalb ihrer Lebenszeit auf verschiedene Skalen aufmerksam gemacht. Die für den Menschen nachvollziehbaren Zeithorizonte werden infrage gestellt, da die Zeit für Aale teilweise stillzustehen scheint. Der Aal gilt generell als schwierig zu erfassen, er entzieht sich dem men-

schlichen Verständnis und somit fordert die Erzählung Leser\_innen auf, das Verhältnis zwischen Mensch und Aal kritisch zu hinterfragen und sich mehr mit diesem Fisch auseinanderzusetzen.

Raum- und Zeitverhältnisse werden in *Machine* zweifelsohne in einem erstaunlichen Ausmaß überspannt und es könnte behauptet werden, dass es sich dabei um eines der Hauptmerkmale der Erzählung handelt. Die menschlichen Raum- und Zeithorizonte stehen den globalen, geologisch-erdzeitlichen Skalen gegenüber. Während hier sowohl die räumlichen als auch zeitlichen Aspekte des Anthropozäns eine wichtige Rolle spielen, spricht die *Glacier Melt Series 1999/2019* offensichtlich vorrangig die zeitlichen Skalen an, nämlich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Während zwei Zeitpunkte (Vergangenheit und Gegenwart) nebeneinander gestellt werden, wird auch ein Blick in die Zukunft impliziert. Räumlich befinden sich die abgebildeten Gletscher zwar „nur“ in Island, durch die Präsentation auf verschiedenen internationalen Ausstellungen Ólafur Elíassons stehen sie aber stellvertretend für das globale Eis, die Gletscherschmelze und somit die Erderwärmung im gesamten, globalen Zusammenhang.

### 3.1.2. Entanglements

In den analysierten Werken werden die vom Menschen etablierten Kategorien von Natur und Mensch herausgefordert. In Kittelsens Wasserfall-Darstellungen werden die Zusammenhänge von Mensch und Natur in einer märchenhaften Bildsprache transportiert und die Domestizierung und Beherrschung gewissermaßen romantisiert oder verzaubert. *Waterfall* von Elíasson lädt die Betrachter\_innen zur Infragestellung des sublimen Charakters der Natur ein, da der Wasserfall hier vom Menschen inszeniert wird und die Vorstellung der technischen Beherrschung oder künstlichen Erschaffung von Natürlichem zeigt.

Im *Álevangeliet* ist das Thema der Verstrickungen von Menschen und Aalen eindeutig: das Bild des Aals ist vom Menschen durch Literatur, kulturelle, kulinarische und historische Faktoren geprägt. Der Aal ist als Speisefisch unter anderem in die schwedische Kultur eingebettet und durch den Fischfang wird das Bild von der (männlichen) Beherrschung über die Natur durch den Menschen bedient. Der Aal ist von Bewahrungsbestrebungen des Menschen abhängig, entzieht sich aber gleichzeitig der vollen Erfassung durch den Menschen. Auch wenn der Aal im Mittelpunkt der Erzählung steht, ist das Buch trotzdem von einem starken Anthropozentrismus geprägt: Es wird vor allem der Bezug des Menschen zum Aal thematisiert und die Bedeutung des Fisches für die Menschheit hervorgehoben.

In *Machine* sind alle Figuren miteinander verbunden, nämlich durch das Pferdeherz in Form des Öltropfen. Die Verhältnisse von menschlichen und nichtmenschlichen Entitäten wird an mehreren Stellen infrage gestellt. Während Maschinen und Überreste eines Industriegebiets naturalisiert

als Tiere oder Pflanzen dargestellt werden, werden Menschen als Sklaven der Autos imaginiert und somit entmenschlicht. In der *Glacier Melt Series 1999/2019* wird der Mensch nicht explizit dargestellt, jedoch ergibt sich dessen Verbindung zu den Gletschern durch die dargestellte Eisschmelze und die menschliche Verantwortung dieser Veränderung gegenüber. Die Aufnahme aus der Vogelperspektive zeigt den beherrschenden Einfluss des Menschen und dessen Macht über Naturphänomene, während das Verschwinden des Eises gleichzeitig den Kontrollverlust des Menschen über die Auswirkungen seiner Aktivitäten hervorhebt.

### 3.1.3. Latency

Faktoren von Latenz und Timothy Mortons Hyperobjects lassen sich in allen der besprochenen Werke auffinden. In Kittelsens *Svælgfoss*-Serie kommentieren die übernatürlichen Figuren die voranschreitenden Transformationen und heben die Unfassbarkeit der Veränderungen hervor, welche die Domestizierung und die technische Nutzbarmachung des Wasserfalls mit sich bringen.

Das Hyperobject der menschlichen Domestizierung der Natur und deren Auswirkungen lassen sich auch in Eliassons *Waterfall* identifizieren: Durch die Interaktion von Betrachter\_in und Kunstinstallation werden Dynamiken menschlicher Beherrschung von Natur offenbart und eine Reflexion über den eigenen Einfluss und dessen Konsequenzen ermöglicht.

Die Wirkungsweisen von Latenz im *Álevangeliet* zeichnen sich insofern ab, als sich die Aalpopulation rasant verringert und der menschliche Einfluss auf den Fisch außer Kontrolle geraten ist.

In *Machine* stehen alle Handlungsträger\_innen in einem offenbar vorbestimmten Zusammenhang. Die zahlreichen Prozesse und Transformationen haben unvorhersehbare Konsequenzen und die Leser\_innen werden von der Erzählinstanz für diese sensibilisiert. Die Figuren repräsentieren Hyperobjects wie globale Migrationsbewegungen, den Kapitalismus und die Veränderungen von Gesellschaften, welche Auswirkungen auf die Umwelt haben. Sie repräsentieren also latente Prozesse und Hyperobjects, die sonst für Leser\_innen schwer nachvollziehbar und vorstellbar bleiben würden und machen diese greifbarer.

Die Gletscherschmelze wird in *Glacier Melt Series 1999/2019* durch die bildliche Darstellung von Gletschern zu zwei Zeitpunkten adressiert. Laut Eliasson vollzog sich das Schmelzen des Eises viel schneller als von ihm erwartet. Durch den direkten Vergleich aus der selben Perspektive zu unterschiedlichen Zeiten wird die Latenz der Transformation der isländischen Gletscher und des globalen Eises erfahrbar gemacht.

### 3.2. Identifikatorische Strategien zur Affekterzeugung

Wie bereits erwähnt sind Strategien, welche positive emotionale Response hervorrufen, wie romanisierende Naturdarstellungen, welche die Schönheit der Natur betonen und anthropomorphistische Erzählweisen, welche Mitgefühl und Identifikation erzeugen können, geeignet, um Affekt bei den Rezipient\_innen zu generieren und diese eventuell sogar zur persönlichen Beschäftigung mit nicht-menschlichen Lebensformen und Ökosystemen zu bewegen (vgl. Linke 2021: 44). Auch die Verbindung von Wissenschaft und Ästhetik in Anthropozän-Kunst und -Literatur kann durch mehr Wissen über z.B. eine Spezies ein größeres Identifikationspotential hervorrufen. Alle drei Strategien sind für alle der analysierten Werke bedeutsam, deshalb sollen diese noch einmal reflektierend betrachtet und in Zusammenhang miteinander gestellt werden:

#### 3.2.1. Das Sublime bzw. die Rückkehr des Sublimen

In Kittelsens *Svælgfoss*-Serie kann eine Wiederverzauberung bzw. Re-Romantisierung einer vom Menschen domestizierten Landschaft identifiziert werden. Das Erhabene der Natur wird zum Erhabenen der menschlichen Technik und zeigt die gesellschaftlichen Veränderungen durch technischen Fortschritt auf. Das Sublime des Wasserfalls (sowohl natürlich als auch technisch) wird durch folkloristische Motive visuell dargestellt und wird zur Repräsentation des typisch Norwegischen genutzt.

Eliassons *Waterfall* hingegen verzaubert die Natur durch ihre Darstellung als etwas Erhabenes und durch ihre Isolierung in einem Ausstellungsraum oder durch ihre künstliche Erzeugung in einem öffentlichen Raum. Es handelt sich also um eine unnatürlich bzw. künstliche, vom Menschen geschaffene Natur, die durch ihre hohe technische Komplexität begeistert.

Svenssons *Ålevangeliet* stellt den Aal immer wieder als etwas Erhabenes dar, da er für die Menschheit schwer zu verstehen bzw. zu erfassen ist. Durch dessen unüberschaubare Wanderungen, geheimnisvolle Fortpflanzung und sich verbergende Identität durch die zahlreichen Metamorphosen wird der Aal in Teilen der Erzählung zu etwas Besonderem erhoben.

In *Machine* zeigt sich das Spannungsfeld zwischen natürlicher und technischer Erhabenheit in den Beobachtungen der Figur Djamolidine in den Industriegebieten Bakus, als die Öldistrikte als „Antiwälder“ bezeichnet werden. Die menschengemachten industriellen Ruinen zeigen einerseits die Macht des menschlichen Eingriffes in die Natur und andererseits die Fähigkeit der Natur diese „zurückzuerobern“. Die Faktoren der Vorbestimmtheit und Interdependenz aller handelnden Figuren implizieren eine gewisse Erhabenheit der Natur.

In der *Glacier Melt Series 1999/2019* wirken die Gletscher zunächst als erhabene, sichere Entitäten, welche unglaubliche Zeiträume überdauern können. Durch die Gegenüberstellung mit den zeit-

lich aktuellen Fotografien und der Darstellung von oben wird die Erhabenheit des Menschlichen und dessen Technik hervorgehoben.

### 3.2.2. Verlagerung des Fokus auf nichtmenschliche Akteur\_innen

In Kittelsens *Svælgfoss*-Serie finden Betrachter\_innen anthropomorphe Gestalten vor, welche ihre Angst, Frustration, Erstaunen und Verzweiflung der Transformationen des Wasserfalls gegenüber ausdrücken. Dies kann als antizipatorische Trauer für das Verschwinden des natürlichen, wilden und ungezähmten Charakter des Rjukanfossen gewertet werden.

Bei der Betrachtung der Installation *Waterfall* ergibt sich nicht direkt ein Potential zum Hineinversetzen, jedoch findet ein Perspektivenwechsel statt. Durch die Denaturalisierung eines natürlichen Phänomens wird der Fokus auf das Technische, Menschliche gerichtet.

Im *Ålevangeliet* wird im Gegensatz zu z.B. Rachel Carsons *Under The Sea Wind* nicht aus der Perspektive des Aals erzählt, sondern insbesondere die Verbindung von Mensch und Aal betont. Durch den persönlichen, sentimental Charakter des Erzählstranges, der die Geschichte des Vaters und des Erzählers mit der des Aals verbindet, werden Leser\_innen emotional angesprochen und Identifikationspotential generiert.

Auch in Adolphsens *Machine* finden Leser\_innen Möglichkeiten vor, sich in die handelnden Figuren hineinzusetzen. Der Fokus liegt jedoch hauptsächlich auf menschlichen Figuren, über die eine Identifikation natürlicherweise einfacher möglich ist. Jedoch weisen die Verstrickungen dieser auf einen größeren Zusammenhang und Interdependenz hin, die den Fokus auch auf nichtmenschliches Leben legen. Vor allem durch Anthropomorphisierung von Nichtmenschlichem wird das Interesse, Mitgefühl und Einfühlungsvermögen von Leser\_innen geweckt, wie zum Beispiel an der Stelle, als die Gedanken des Urzeitpferdes, welches sich in einer prekären Lage befindet, wiedergegeben werden. Das Pferd reflektiert offensichtlich über seine Umgebung und seine Existenz und repräsentiert damit Fähigkeiten, die ausnahmslos dem Menschen zugeschrieben werden. Eine weitere Anthropomorphisierung findet in der Beschreibung des Staates als Körper mit Bindegewebe, Rückenmark, Hirn und Muskeln statt.

Bei der *Glacier Melt Series 1999/2019* liegt der Fokus offensichtlich auf nichtmenschlichen Entitäten, nämlich den Gletschern. Dies gibt jedoch keine Möglichkeit, sich in deren Situation hineinzusetzen. Vielmehr fungieren sie als Spiegel für den menschlichen Einfluss auf das globale Eis. Die Betrachter\_innen können die Gletscherschmelze indirekt auf sich selbst, und repräsentativ für die Menschheit im Gesamten, zurückführen.

### 3.2.3. Sensibilisierung für multiperspektivische Wahrnehmung

Die Svælgfoss-Serie zeigt die Transformation des Wasserfalls in einem zeitlichen Übergang und verdeutlicht damit die Macht des Menschen, da diese Wassermassen vor dessen Eingriff als unbezwingbar galt.

Elíassons Werke verfügen generell durch ihre Form über besonders Erfahrungs- und Mediationspotential. In immersiven Installationen, in der Betrachter\_innen zur Interaktion mit den Ausstellungsräumen aufgefordert werden, erschafft der Künstler eine „neue“, denaturalisierte, unnatürliche Natur oder platziert natürliche Elemente im musealen Kontext. Besucher\_innen müssen sich auf die Prämissen der Ausstellungsräume einlassen und es werden nicht nur visuelle, sondern auch auditive, haptische und olfaktorisch Sinneserfahrungen ermöglicht. Auf inhaltlicher Ebene wird die Verbindung von Wissen(-schaft) und Kunst stark betont, indem zum Beispiel schwer verständliche Fakten über den Klimawandel in künstlerischen Ausformungen verdeutlicht werden. Elíassons Werke weisen offensichtlich einen politischen Anspruch auf, wie besonders bei der partizipativen Installation *Ice Watch* deutlich wurde. Besonders bei *Waterfall* zeigt sich der Zusammenhang von Form und Inhalt: Nicht die Darstellung eines Wasserfalls, sondern die Art der Darstellung des Wasserfalls löst eine Möglichkeit zur Identifikation und Affekterzeugung aus.

Das *Álevangeliet* zeigt die Geschichte, die Koexistenz und die gegenseitige Abhängigkeit von Mensch und Aal. Als multiperspektivisch kann die Erzählung insofern gelten, als die Erzählsprünge räumliche und zeitliche Entfernungen überwinden. Sowohl die extrem lange Reise zur Sargasso-See als auch das besondere Zeitkonzept des Lebens eines Aals durch dessen Metamorphosen verstärken die Faszination für den Aal, da er den Erkenntnishorizont des Menschen herausfordert. Außerdem werden die Leser\_innen einerseits durch die Verbindung von persönlichem und (populär-)wissenschaftlichem Strang und die interdisziplinäre Fusion von Wissen und Literatur für die Dynamiken zwischen Aal und Mensch sensibilisiert. Der Perspektivenwechsel zwischen Gegebenheiten auf Mikro- und Makroebene (betreffend den Erzähler und seinen Vater und die Menschheit in Verbindung mit dem Aal allgemein) ist ein Motiv, das sich durch die Erzählung zieht. Es fordert Leser\_innen zum Einfühlen und Reflektieren über die Beziehung zwischen Mensch und Aal und Mensch und nichtmenschlichen Lebensformen im Allgemeinen auf und kann so Identifikation und Affekt stiften.

Ähnlich dazu weist auch *Machine* verschiedene Mikro- und Makroperspektiven auf, welche ähnlich wie im *Álevangeliet* durch populärwissenschaftliche Ausführungen belegt oder aufgezeigt werden. Zeitliche und räumliche Zusammenhänge und Konvergenzen zeigen den Einfluss des Menschen auf die Natur und sensibilisieren für Transformationen auf globaler Skala.

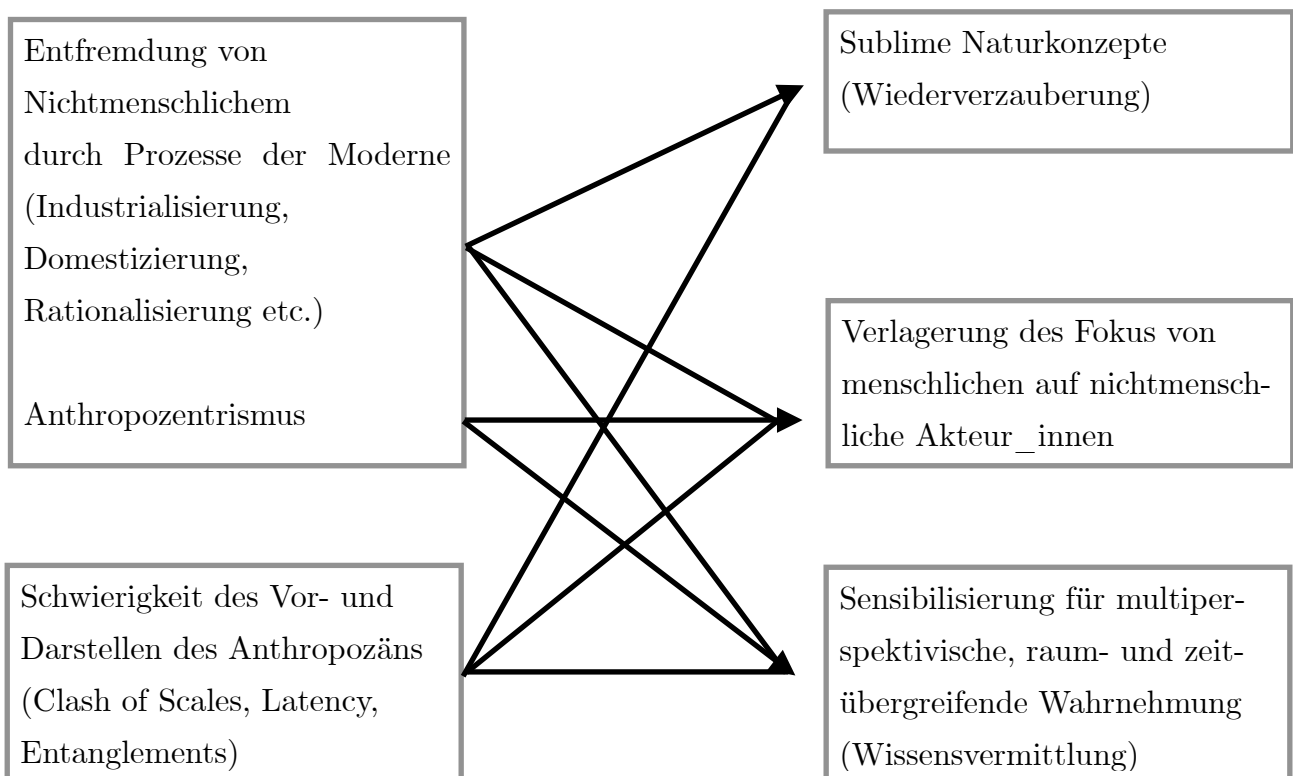
Die Sensibilisierung für weitreichende Veränderungen ist auch in der *Glacier Melt Series 1999/2019* zentral. Die Gletscher und ihr Verschwinden stehen repräsentativ für den menschlichen Einfluss,

welcher global verteilt ist und unabsehbare, latente Folgen mit sich bringt. Die Vogelperspektive führt den Betrachter\_innen die transformatorische Kraft des Menschen vor Augen und kreiert dadurch Affekt gegenüber Gletschern oder Landschaften, Ökosystemen und der Umwelt generell.

Zusammenfassend ist die Vorstellung des Sublimen also noch immer eine gängige Strategie in Kunst und Literatur, um die Bedeutung der Natur hervorzuheben und Bewusstsein für diese zu schaffen. In vielen Werken wird nicht durch direkte Erzählung aus nichtmenschlicher Perspektive, sondern durch die Verbindung von menschlichen und nichtmenschlichen Figuren Identifikation erzeugt. Im Zuge dessen kann antizipatorische Trauer im Bezug auf aussterbende Spezies ein Identifikations-stiftendes Element sein. Durch multiperspektivische Annäherungen an das Anthropozän offenbart sich für Leser\_innen und Betrachter\_innen der Einfluss der Menschheit auf die Umwelt.

### 3.3. Abschlussdiskussion und Ausblick

Ich habe die Strategien und Schwierigkeiten des Vor- und Darstellen des Anthropozäns zwar in Gruppen eingeteilt, jedoch hat sich herausgestellt, dass all diese Faktoren untrennbar sind. Auf ähnliche Weise wie Mensch und Natur verstrickt sind, können auch die genannten Kategorien als miteinander verwoben und in gegenseitiger Beeinflussung gesehen werden. Ein aktualisiertes Diagramm könnte wie folgt aussehen:



Weiters wurde besonders die Wichtigkeit der Form der Darstellung (neben dem Inhalt) deutlich. Die Ausformungen von Identifikation und Affekterzeugung sind vor allem durch formelle Besonderheiten der Anthropozän-Kunst und -literatur geprägt. Das Medium selbst ist die Botschaft (vgl. McLuhan 2003: 25) und hat somit großen Einfluss auf die Rezeption der Leser\_innen und Betrachter\_innen.

Die Vorstellung, dass jede\_r die Welt mitgestalten und verändern und somit einen positiven Beitrag zur Klimakrise leisten zu kann, wie es unter anderem Ólafur Elíasson propagiert, muss kritisch gesehen werden. Weder die Entwicklung neuer Technologien, welche die zerstörerischen Effekte der Technologisierung und des „menschlichen Fortschritts“ rückgängig machen sollen, noch die Vorstellung, dass der Mensch als einheitlicher Akteur die Welt verändert und somit jede\_r verantwortlich ist, sind zielführende Ansichten, um dem prekären Status des Planeten zu begegnen.

Weiters soll vermieden werden, das Anthropozän und die aktuelle Klimakrise als Novität zu zeichnen und das „neue Zeitalter des Menschen“ anzukündigen. Oft wird vor allem bei aktivistischer Kunst oder politischer Auseinandersetzung mit dem Anthropozän in die Zukunft geblickt. Dennoch soll nicht außer Acht gelassen werden, dass sich die Umwelt durch menschlich induzierte Transformationen bereits mitten in der imaginierten, veränderten Zukunft befindet und viele Prozesse nicht rückgängig gemacht oder ausgeglichen werden können.

Persönlich möchte ich das Thema der Verbindung von Kunst und wissenschaftlichem Diskurs innerhalb der EH weiterverfolgen, die herausgearbeiteten Strategien weiterentwickeln und auf andere Bereiche anwenden. Dabei möchte ich gerne vermehrt Werke von Personen aus diskriminieren Randgruppen (z.B. B(I)PoC und FLINTA\* Personen) in Betracht ziehen, da dies in dieser Arbeit leider wenig berücksichtigt wurde.

Abschließend soll hervorgerufen werden, dass zur Wiederherstellung natürlicher Relationen und zur Verbesserung des Verständnisses von Verstrickungen aller Spezies eine persönliche Auseinandersetzung jedes Individuums mit nichtmenschlichen Lebensformen und Lebensräumen unabdingbar ist. Diese Prozesse beginnen mit Wissen über nichtmenschliches Leben und der Identifikation mit diesem.

Um es mit Patrik Svenssons Worten zu sagen: Damit ein Lebewesen ein Lebewesen sein kann, aber auch jemand, mit dem wir uns bis zu einem gewissen Grad identifizieren können. Ein Rätsel, aber nicht mehr ein völlig fremdes.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> frei übersetzt und adaptiert nach: „För att låta en ål få vara en ål, men samtidigt någon vi i viss mån kan identifiera oss med. En gåta, men inte längre en helt främmande sådan.“ (Svensson 2019: 160).



## Bibliografie

### Primärmaterialien

Adolphsen, Peter (2006): *Machine*. Kopenhagen: Samleren Forlag.

Eliasson, Ólafur (2019): *Glacier Melt Series*. 30 C-Prints von Fotografien. Tate Modern, London.

Eliasson, Ólafur (2019): *Waterfall*. Installation aus Wasser, Edelstahl, Pumpensystem, Schläuchen. Guggenheim Museum, Bilbao.

Svensson, Patrik (2019): *Ålevangetliet*. Berättelsen om världens mest gåtfulla fisk. Stockholm: Albert Bonniers Förlag.

Kittelsen, Theodor (1908) *Dammen på Kloumannsjøn*. Aquarellmalerei. Telemarksgalleriet, Notodden.

Kittelsen, Theodor (1907) *Fossen*. Aquarellmalerei. Telemarksgalleriet, Notodden.

Kittelsen, Theodor (1907) *Svælgfos*. Aquarellmalerei. Telemarksgalleriet, Notodden.

### Sekundärliteratur

Barnett, Joshua Trey (2022): *Mourning in the Anthropocene. Ecological Grief and Earthly Coexistence* [E-Book]. Michigan: Michigan State University Press.

Birkeland, Inger (2017): *Making Sense of the Future: Valuing Industrial Heritage in the Anthropocene*. In: *Future Anterior: Journal of Historic Preservation, History, Theory and Criticism* 14/2, 61–70.

Brenna, Brita (2012): *Natures, Contexts and Natural History*. In: *Science, Technology & Human Values* 37 (4), 355–378.

Böhme, Hartmut (2003): *Natürlich/Natur*. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden* 4. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, 432–497.

- Carson, Rachel (2021/<sup>1</sup>1941): *Under The Sea Wind*. Introduced by Margaret Atwood. Edinburgh: Canongate Books.
- Chakrabarty, Dipesh (2021): *The Climate of History in a Planetary Age*. Chicago, London: University of Chicago Press.
- Chwałczyk, Franciszek (2020): Around the Anthropocene in Eighty Names: Considering the Urbanocene Proposition. In: *Sustainability* 12/11, 23–29.
- Cronon, William (1995): The Trouble With Wilderness or Getting Back To The Wrong Nature. In: W. Cronon (Hg.) *Uncommon Ground: Rethinking the Human Place in Nature*. New York: W. W. Norton & Co, 69-90.
- Crutzen, Paul J. (2002): The Geology of Mankind. In: *Nature* 415, 23.
- Crutzen, Paul J. / Stoermer, Eugene F. (2000): The ‘Anthropocene’. In: *Global Change Newsletter* [online], IGBP 41 [[www.igbp.net/publications/globalchangemagazine/globalchangemagazine/globalchangenewslettersno41/](http://www.igbp.net/publications/globalchangemagazine/globalchangemagazine/globalchangenewslettersno41/)], zuletzt zugegriffen 24.11.2022].
- Demos, TJ (2017): *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today*. London: Sternberg Press.
- Eliasson, Ólafur (2019): Statement zu „Glacier Melt Series 1999/2019“. [<https://glaciermelt.is/files/Olafur-Eliasson-statement.pdf>], zuletzt zugegriffen 06.06.2023].
- Eliasson, Ólafur (2023): Studio Olafur Eliasson. Website [<https://olafureliasson.net/>], zuletzt zugegriffen 03.06.2023].
- Felski, Rita (2020): *Hooked: Art and Attachment*. Chicago: University of Chicago Press.
- Fjågesund, Peter (2007): From Sacred Scenery to Nuclear Nightmare: Rjukan and Its Myths. In: K. Klitgaard Povlsen. *Northbound Travels, Encounters and Constructions 1700-1830*. Aarhus: Aarhus University Press, 377–397.
- Furuseth, Sissel (2021): Nordic Contemporary Fiction Grieving the Loss of Snow. In: M. Federhofer / D. Linke (Hg.) *Changing Concepts of Nature in Contemporary Scandinavian Literature and Photography* [Nordeuropa Forum. Zeitschrift für Kulturstudien], 159–173.

Ghosh, Amitav (2016): *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*. Chicago: University of Chicago Press.

Gioielli, Robert R. (2015): *Environmental Activism and the Urban Crisis*. Philadelphia: Temple University Press.

Haapoja, Terike / Gustafsson, Laura (2015): A History According to Cattle. In: H. Davis / E. Turpin (Hg.) *Art in the Anthropocene. Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. London: Open Humanities Press, 293–298.

Haraway, Donna (2015): Anthropocene, Capitalocene, Plantatiocene, Chthulucene: Making Kin. In: *Environmental Humanities* 6, 159–165.

Haraway, Donna (2016): *Staying with the trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press.

Haraway, Donna (2017): Symbiogenesis, Symptoiesis, and Art Science Activisms for Staying with the Trouble. In: H. Swanson / A. Tsing (Hg.) *Arts of Living on a Damaged Planet. Monsters of the Anthropocene*. Minneapolis: Minneapolis University Press.

Haraway, Donna (2008): *When Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Hedin, Gry / Gremaud, Ann-Sofie N. (2018): *Visions of the Anthropocene North. Climate Change and Nature in Art*. London/New York: Routledge.

Helmreich, Stefan (2010): The Emergence of Multispecies Ethnography. In: *Cultural Anthropology* 25/4, 545–576.

Horn, Eva (2020): Challenges for an Aesthetics of the Anthropocene. In: G. Dürbeck / P. Hüpkes (Hg.) *The Anthropocenic Turn*. London/New York: Routledge, 159–172.

Horn, Eva / Bergthaller, Hannes (2020): *The Anthropocene: Key Issues for the Humanities*. London: Routledge.

Horn, Eva (2016): Klimatologie um 1800. Zur Genealogie des Anthropozäns. In: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 1, 87–102.

Jones, Caroline (2010): Senses. In: W.J.T. Mitchell / M.B.N. Hansen (Hg.) *Critical Terms for Media Studies*. Chicago: University of Chicago Press, 88–100.

Latour, Bruno (2008) [1994]: Wir sind nie modern gewesen. Berlin: Suhrkamp.

Lewis, Simon L. / Maslin, Mark A. (2015): Defining the Anthropocene. In: *Nature* 219, 171–180.

Lidskog, Rolf / Waterton, Claire (2016): Anthropocene – a cautious welcome from environmental sociology? In: *Environmental Sociology* 2/4, 395–406.

Linke, Dörte (2021): Reflexionen und Verwebungen. Wechselwirkungen von ›Natur‹ und ›Mensch‹ in der deutschen und dänischen Gegenwartsliteratur. In: *Berliner Beiträge zur Skandinavistik* 30. Berlin: Nordeuropa-Institut.

McLuhan, Marshall (2003): Understanding Media. The Extensions Of Man. Critical Edition. Berkeley: Gingko Press.

Merchant, Carolyn (1980): The Death of Nature. Women, Ecology and the Scientific Revolution. New York: Harper & Row.

Morton, Timothy (2018): Hyperobjects and Creativity. In: T. Morton /L. Copelin (Hg.) *Hyperobjects for Artists* [Reader für Kunstaussstellung] *Hyperobjects*, 13. April–4. November 2018. Ballroom Marfa, Texas: The Creative Independent.

Morton, Timothy (2013): Hyperobjects, Philosophy and Ecology after the End of the World. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Nagel, Thomas (1974): What Is It Like to Be a Bat? In: *The Philosophical Review* 83/4, 435–450.

Nynäs, Helena (2018): The Fairy Tale of Early Twentieth-Century Hydropower Development in Norway. Theodor Kittelsen's Paintings of the Major Waterfall Rjukanfossen. In: *Environment, Space, Place* 10 (1), 15–38.

Næss, Arne (1994): The Norwegian Roots of Deep Ecology. In: *Nature: The True Home of Culture*. Oslo: Norges Idrettschøgskole, 15–18.

Page, Thomas / Doran, Temujin (2019): Olafur Eliasson on what art can do to fight climate change. CNN Interview [<https://edition.cnn.com/style/article/olafur-eliasson-in-real-life/index.html>, zuletzt zugegriffen 08.12.2021].

Pulido, Laura (2018): Racism and the Anthropocene. In: G. Mitman, M. Armiero (Hg.) *Future Remains: A Cabinet of Curiosities for the Anthropocene*. Chicago: University of Chicago Press, 116–128.

Reinert, Hugo (2019): Requiem for a Junk-Bird: Violence, Purity and the Wild. In: *Cultural Studies Review* 25/1, 29–40.

Skre, Arnhild (2015): Theodor Kittelsen - Askeladd og troll. Oslo: Aschehoug forlag.

Stanescu, James (2012): Species Trouble: Judith Butler, Mourning, and the Precarious Lives of Animals. In: *Hypatia: A Journal of Feminist Philosophy* 27/3, 567–582.

Swanson, Heather A. / Tsing, Anna et al. (2017): *Arts of Living on a Damaged Planet. Monsters of the Anthropocene*. Minneapolis: Minneapolis University Press.

Swanson, Heather A. / Lien Marianne E. et al. (2018): *Domestication Gone Wild. Politics and Practices of Multispecies Relations*. Durham: Duke University Press.

Swyngedouw, Erik (2013): Apocalypse Now! Fear and Doomsday Pleasures. In: *Capitalism Nature Socialism* 24, 9–18.

Sörlin, Sverker (2017): *Antropocen. En essä om människans tidsålder*. Stockholm: Weyler.

Van Dooren, Thom (2014): *Flight ways: Life and Loss at the Edge of Extinction*. New York: Columbia University Press, 116–122.

Vik, Synnøve Marie (2016): Nature as Image in Olafur Eliasson's Art: A Media Ecological Perspective. In: M. Ledbetter / A. Grønstad (Hg.) *Seeing Whole: Toward an Ethics and Ecology of Sight*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 101–17.

Þórsson, Bergsveinn (2020): Walking through the Anthropocene. Encountering materialisations of the geological epoch in an exhibition space. In: *Nordic Museology* 1, 103–119.

## Anhang

### Abstract (Deutsch)

Die vorliegende Masterarbeit beschäftigt sich mit Darstellungs- und Wirkungsweisen von skandinavischer Kunst und Literatur innerhalb des Themenkreises des Anthropozäns. Die Ausführungen bieten sowohl einen kurzen Überblick über die skandinavistische, interdisziplinäre Forschung der Environmental Humanities, als auch einen Einblick in die aktuelle künstlerische und literarische Auseinandersetzung mit Naturkonzepten und der Rolle des Menschen in einer stark transformierten Umwelt. Die Schwierigkeiten des Vor- und Darstellens des Anthropozän, welche durch die extremen Skalen, Verstrickungen und Latenz gekennzeichnet sind, werden dargelegt und formale Begegnungen mit diesen untersucht. Es werden drei Strategien untersucht, welche innerhalb von Bild und Text ein Potenzial für Identifikation und Affekt bei den Rezipient\_innen hervorrufen können, nämlich sublime Naturkonzepte, die Verlagerung des Fokus von menschlichen auf nichtmenschliche Akteur\_innen und die multiperspektivische, raum- und zeitübergreifende Wahrnehmung, welche Wissen und Ästhetik verbindet. Die Beispiele werden auf inhaltlicher und formaler Ebene auf Ermöglichungen des Vor- und Darstellens des Anthropozäns hin untersucht und anschließend in Bezug zueinander gesetzt.

### Abstract (English)

This master's thesis focuses on modes of representation and influence of Scandinavian art and literature within the thematic field of the Anthropocene. It offers both a brief overview of scandinavian interdisciplinary research within Environmental Humanities. It gives an insight into current artistic and literary engagement with concepts of nature and the role of humans in a highly transformed environment. The difficulties of imagining and representing the Anthropocene, which are characterized by extreme scales, entanglements, and latency, are outlined and formal encounters with these are explored. Three strategies are investigated that can evoke potential for identification and affect in recipients within image and text, namely sublime concepts of nature, the shift of focus from human to non-human agents, and multi-perspective, cross-spatial and cross-temporal perception that combines science and aesthetics. The examples will be examined on the level of content and form for ways in which the Anthropocene can be imagined and represented, and then set in relation to one another.

## Abbildungsverzeichnis

Abb. 1 *Fossen* (1907) Theodor Kittelsen. Telemarksgalleriet, Notodden. Foto © Norsk Industriarbeidermuseum.



Abb. 2 *Dammen på Kloumannsjøn* (1908) Theodor Kittelsen. Telemarksgalleriet, Notodden. Foto © Norsk Industriarbeidermuseum.



Abb. 3 *Svælgfos* (1907) Theodor Kittelsen. Telemarksgalleriet, Notodden. Foto © Norsk Industriarbeidermuseum.



Abb. 4 *The Weather Project* (2003) Tate Modern, London. Foto © Ólafur Elíasson.





Abb. 5 *The Weather Project* (2003) Tate Modern, London. Foto © Ólafur Elíasson.



Abb. 6 *The Weather Project* (2003) Tate Modern, London. Foto © Ólafur Elíasson.



Abb. 7 *Your Waste of Time* (2006) neugerriemschneider, Berlin. Foto © Jens Ziehe.



Abb. 8 *Ice Watch* (2014) Rathausplatz, Kopenhagen. Foto © Anders Sune Berg.



Abb. 9 *The Waterfall Series* (1996) The Menil Collection, Houston. Foto © Jens Ziehe.

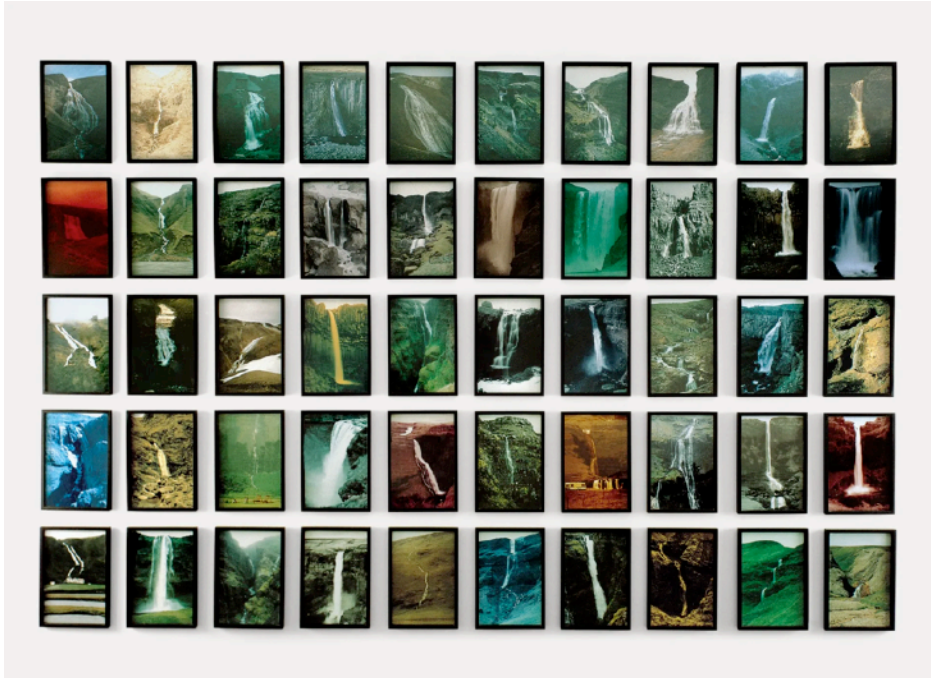


Abb. 10 *Reversed Waterfall* (1998) Stiftelsen Wanås Utställningar, Knislinge. Foto © Anders Norrsel.





Abb. 11 *Waterfall* (2019) Guggenheim Museum, Bilbao. Foto © Erika Ede.



Abb. 12 *The Museum of the History of Cattle* (2013) Helsinki. Foto © Terike Haapoja.



Abb. 13 *Bréf til framtíðarinnar* (2019) Gedenktafel, Ökjökull. Foto © Rice University.



Abb. 14 *Agential Matter* (2019) Lofoten internasjonale kunstfestival. Foto © Michael Miller.





Abb. 15 *Pile O'Sápmi* (2016) Finnmark. Foto © Máret Ánne Sara



Abb. 16 *Pile O' Bones* (1892) Burton Historical Collection, Detroit. Foto © unbekannt



Abb. 17 *Glacier Melt Series* (2019) Tate Modern, London. Foto © Michael Waldrep



Abb. 18 *Das Eismeer* (1823–1824) Kunsthalle Hamburg. Foto © unbekannt

