

Beiheft zur

ZEITSCHRIFT FÜR DEUTSCHE PHILOLOGIE

Elementares Sprechen

Verfahren und Ästhetiken einer
mehr-als-menschlichen Literatur

Herausgegeben von

EVA HORN, SEBASTIAN P. KLINGER und
VERA THOMANN

ESV ERICH
SCHMIDT
VERLAG



BEIHEFTE
ZUR ZEITSCHRIFT FÜR DEUTSCHE PHILOLOGIE

Herausgegeben von

Norbert Otto Eke · Michael Elmentaler · Lothar van Laak ·

Christina Lechtermann · Markus Stock · Cornelia Zumbusch

28

Elementares Sprechen

Verfahren und Ästhetiken einer mehr-als-menschlichen Literatur

Herausgegeben von

Eva Horn, Sebastian P. Klinger und Vera Thomann

ERICH SCHMIDT VERLAG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Weitere Informationen zu diesem Titel finden Sie im Internet unter <https://ESV.info/978-3-503-24403-4>



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative-Commons 4.0 Lizenz (BY-NC).

Diese Lizenz erlaubt unter der Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Werks, solange sie nicht zu gewerblichen Zwecken erfolgt. Änderungen müssen kenntlich gemacht werden.

Weitere Informationen unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>.



Diese Publikation ist ein Forschungsergebnis des vom Austrian Science Fund (FWF) geförderten Projekts „Landschaft, Leben, Form. Die Poetik des Anthropozäns“ (10.55776/P33108). Die Veröffentlichung wurde aus Mitteln des FWF gefördert.

ISBN 978-3-503-24403-4 (gedrucktes Werk)

ISBN 978-3-503-24404-1 (eBook)

DOI: <https://doi.org/10.37307/b.978-3-503-24404-1>

Alle Rechte vorbehalten

© 2026, Erich Schmidt Verlag GmbH & Co. KG

Genthiner Straße 30 G, 10785 Berlin

info@ESVmedien.de, www.ESV.info

Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.ESV.info.

Die Nutzung für das Text und Data Mining ist ausschließlich dem Erich Schmidt Verlag GmbH & Co. KG vorbehalten.

Der Verlag untersagt eine Vervielfältigung gemäß § 44b UrhG ausdrücklich.

Satz: Satz-Rechen-Zentrum Hartmann + Heenemann, Berlin

INHALT

<i>Sebastian P. Klinger</i> und <i>Vera Thomann</i> : Elementares Sprechen: Wasser, Feuer, Erde, Luft und die mehr-als-menschliche Literatur. Einleitung	7
<i>Hartmut Böhme</i> : Die Natur spricht. Traditionen und Aussichten des elementaren Sprechens	25
<i>Eva Horn</i> : Die Luft als Element	51
<i>Gabriel Trop</i> : Feuerschrift: Über kosmoerotische und kosmoagonistische Figuration	75
<i>Sebastian P. Klinger</i> : Sprechender Schleim. Elementare Prosopopöien bei Annette von Droste-Hülshoff	99
<i>Vera Thomann</i> : „Das ist Wasser und Luft, Erde und Licht zusammen.“ Elementares Erzählen bei Kurd Laßwitz	123
<i>Elisabeth Strowick</i> : Dynamik des Grundes / Erosion von <i>Scale</i> . Elementares Erzählen in Max Frischs „Der Mensch erscheint im Holozän“	141
<i>Rabel Villinger</i> : Im Element der Literaturgeschichte. Zum Fokus Erde in Oswald Eggers „Herde der Rede“	157
Biographische Angaben der Beiträgerinnen und Beiträger	181

ELEMENTARES SPRECHEN:

Wasser, Feuer, Erde, Luft und die mehr-als-menschliche Literatur

Einleitung

von Sebastian P. Klinger, Wien und Vera Thomann, Zürich

Elementares Sprechen, wie wir es verstehen, interessiert sich für den Sprechakt, die Stimmgebung und die Erzähleinsätze der Elemente wie Wasser, Feuer, Erde und Luft in der Literatur. Das Ziel dieses Hefts ist es, Inszenierungen von elementarem Sprechen (das ebenso elementares Schreiben und elementares Erzählen umfasst) in der deutschsprachigen Literatur im kulturellen, wissenschaftlichen und ästhetischen Kontext sichtbar zu machen. Unser besonderes Interesse gilt der Analyse der Formen und Verfahren, die sich bei einer gesteigerten Aufmerksamkeit für solche potenziell mehr-als-menschlichen Sprechweisen ausbilden. Welche rhetorischen, narratologischen und poetologischen Eigenheiten kennzeichnen elementares Sprechen? Inwieweit werden dabei herkömmliche Mechanismen der Anthropomorphisierung hinterfragt oder umgangen? Ergeben sich Verschiebungen von literaturwissenschaftlichen Kategorien wie Stimme, Fokalisierung und Zeitstruktur, insbesondere in Verbindung mit Verfahren der Verfremdung? Welche ethischen und politischen Implikationen des elementaren Sprechens werden im Kontext des Anthropozäns sichtbar?

Diese Problemstellungen beziehen ihre epistemische Dringlichkeit daraus, dass sie den Schnittpunkt von zwei Strömungen gegenwärtiger umweltbewegter geisteswissenschaftlicher Forschung markieren: Einerseits setzt sich darin die lange zurückreichende Beschäftigung mit der Kulturgeschichte der Elemente fort, die durch das Bewusstsein für die Problematiken des Anthropozäns neue Virulenz erhalten hat.¹ Andererseits wird darin die vertiefte Beschäftigung mit mehr-als-menschlichen Artikulationsformen aufgegriffen, die in Bereichen wie der Biosemiotik, dem Posthumanismus und den neuen Materialismen in den

¹ In den letzten fünf Jahren sind etliche Sonderhefte und Bücher zur Thematik der Elemente erschienen, darunter z. B. James I. Porter, Mario Telò (Hg.): *Elementality*, in: *Representations* 169,1, 2025; Moritz Ingwersen, Timo Müller (Hg.): *Elemental Agency: American Culture and the Politics of Matter*, in: *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 70,1 (2022); *Elemental World Cinema: Cinematic Entanglements of Earth, Fire, Water and Air*, hg. v. Tiago de Luca, Matilda Mroz, Leiden 2025. Die Serie „Elements“ bei Duke University Press, hg. v. Stacy Alaimo, Nicole Starosielski, versammelt weitere Titel (online unter: <https://dukeupress.edu/series/elements>, zuletzt am 22.12.2025). Weiterhin einschlägig sind zudem Titel wie David Macauley: *Elemental Philosophy: Earth, Air, Fire, and Water as Environmental Ideas*, Albany 2010; *Elemental Ecocriticism: Thinking with Earth, Air, Water, and Fire*, hg. v. Jeffrey Jerome Cohen, Lowell Duckert, Minneapolis 2015; John Durham Peters: *The Marvelous Clouds: Toward a Philosophy of Elemental Media*, Chicago 2016; Melody Jue: *Wild Blue Media: Thinking through Seawater*, Durham 2020; Enrico Casetti: *Elemental Narratives: Reading Environmental*

vergangenen Jahren umfassenden Niederschlag gefunden hat.² Dabei hat sich in der Forschungsliteratur dieser Felder ein Konsens gebildet, der besagt, dass Materie und die Elemente nicht nur Agency besitzen, sondern auch ihnen je eigene Spielarten der Expressivität entwickeln, die Karen Barad als die „ontological performance of the world in its ongoing articulation“ beschrieben hat.³ Oder wie es Serpil Oppermann pointierter ausdrückt: „Eloquence is the defining property of all matter beyond the biological world.“⁴ Diese Ausdrucksbegabung der mehr-als-menschlichen Welt, ihre Expressivität und ihre Artikulationsweisen können verschiedene Formen annehmen. Baumringe sind ein plastisches Beispiel: Sie bilden codierte Abkürzungen der Lebensgeschichte jenes Baums, der sie hervorgebracht hat. Oder um näher bei den Elementen zu bleiben: „[T]he eloquence of matter’s ongoing configurations“, zeige sich auch, so Oppermann, „in the eruption of volcanoes, the rumbling vibrations of earthquakes, the contingencies of hurricanes and storms, the formation of metals, the perduring lithic compositions“.⁵ Die Anthropologin Anna Tsing gibt es vor diesem Hintergrund als Ziel aus, solche Artikulationsformen, Spuren, Zeichen und Narrative mit der gleichen Aufmerksamkeit wie menschliche Artefakte zu entziffern zu lernen. Nur so könne man beginnen, die mehr-als-menschliche Welt und ihre Wesen als lebendige Subjekte zu begreifen, ihre Agency sichtbar zu machen und mehr-als-menschliche Geschichte(n) zu erzählen.⁶ Dabei geht es ihr allerdings primär

Entanglements in Modern Italy, Pennsylvania 2020. Dazu kommen noch jene Publikationen, die sich speziell einem der klassischen Elemente wie Wasser, Feuer, Erde und Luft widmen.

² Vgl. insb. Eduardo Kohn: *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human*, Berkeley 2013; Anna Lowenhaupt Tsing: *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton 2015; *Environmental Humanities: Voices from the Anthropocene*, hg. v. Serpil Oppermann, Serenella Iovino, London 2017; Serpil Oppermann: *Storied Matter*, in: *Posthuman Glossary*, hg. v. Rosi Braidotti, Maria Hlavajova, London 2018, S. 411–414; *In the Web: Posthumanistische Erzählverfahren der Gegenwart/Contemporary Posthumanist Narrations*, hg. v. Charlotte Coch, Ronald Röttel, Stuttgart 2026.

³ Karen Barad: *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, NC 2007, S. 149.

⁴ Oppermann [Anm. 2], S. 412.

⁵ Serpil Oppermann: *Material Ecocriticism and the Creativity of Storied Matter*, in: *Frame* 26,2, 2013, S. 55–69, hier: S. 59.

⁶ Vgl. Tsing [Anm. 2], S. vii–viii. Sie schreibt: „The time has come for new ways of telling true stories beyond civilizational first principles. Without Man and Nature, all creatures can come back to life, and men and women can express themselves without the strictures of a parochially imagined rationality. No longer relegated to whispers in the night, such stories might be simultaneously true and fabulous. How else can we account for the fact that anything is alive in the mess we have made?“ Vgl. dazu auch Simon Probst: *Instauration der Erde: Konstitutives Erzählen im Anthropozän und die kritischen Zonen der Literatur*, Berlin 2023, insb. S. 43–44. Diese Projekte verfolgen offenkundig eine andere Absicht als Hans Blumenberg: *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt/Main 1983.

um die Aktualisierung einer uralten Kunst der Aufmerksamkeit für Mehr-als-Menschliches: „[W]e must revitalize arts of noticing and include ethnography and natural history.“⁷ Nebst jener „Arts of Noticing“⁸ wurden außerdem eine Reihe weiterer epistemologischer Praktiken entwickelt, die zum Beispiel Methoden des *Unlearning* durchdenken,⁹ sogenannte ungezähmte Epistemologien vorschlagen,¹⁰ oder in Richtung von Multispezies-Ethnographien¹¹ weisen.

Gerade weil diese und ähnliche Zuschreibungen von Agency, Artikulation und Eloquenz an die mehr-als-menschliche Welt in der theoretischen Diskussion oft auf einer hohen Abstraktionsebene verbleiben, bedürfen sie im literaturwissenschaftlichen Kontext einer methodischen Konkretisierung, wie sie das vorliegende Heft vorantreibt. Es lässt sich zum Beispiel rekonstruieren, wo, wie und inwieweit Literatur zum Medium mehr-als-menschlicher Artikulationsformen wird. Es ist darüber hinaus zu fragen, wie sich ein solches Verständnis des elementaren Sprechens zu den mindestens bis in die Antike zurückreichenden Traditionslinien einer Natursprache verhält. Ferner gilt es auszuloten, wie sich die antike Vier-Elemente-Lehre und ihr Nachleben aus dieser Perspektive darstellen. Und schließlich ist zu zeigen, dass sich solche Ansätze nicht nur dazu eignen, um die Ausdrucksformen von mehr-als-menschlichen Entitäten wie Korallen, Hefen oder Muscheln hörbar werden zu lassen.¹² Elementares Sprechen lässt sich auch für eine analytische Auseinandersetzung mit literarischen Texten im engeren Sinn produktiv machen.

Zunächst ist mit dem elementaren Sprechen jedoch eine Forschungslücke benannt: Zwar erlebt die Untersuchung von mehr-als-menschlichen Erzählformen seit geraumer Zeit eine große Konjunktur.¹³ Bislang besitzen die untersuchten

⁷ Tsing [Anm. 2], insb. S. 17–26, hier: S. 37.

⁸ Vgl. Ebd., S. vii–viii.

⁹ Vgl. Barbara Smuts: Encounters with Animal Minds, in: *Journal of Consciousness Studies* 8, 5–7, 2002, S. 293–309, hier: S. 295.

¹⁰ Vgl. Jack Halberstam: Epistemology of the Ferox, in: ders.: *Wild Things. The Disorder of Desire*. Durham 2021, S. 77–86.

¹¹ S. Eben Kirksey, Stefan Helmreich: The Emergence of Multispecies Ethnography, in: *Cultural Anthropology* 25,4, 2010, S. 545–576.

¹² Siehe insb. Sophia Rooth: Screaming Yeast: Sonocytology, Cytoplasmic Milieus, and Cellular Subjectivities, in: *Critical Inquiry* 35, 2009, S. 332–350; Serpil Oppermann: Reading Storied Corals with the Scientific Poetics of Water, in: *Configurations* 32,3, 2024, S. 281–303.

¹³ Vgl. insb. Jan Alber, Henrik Skov Nielsen, Brian Richardson: *Unnatural Voices, Minds, and Narration*, in: *The Routledge Companion to Experimental Literature*, London, New York 2012, S. 351–367; Lars Bernaerts, Marco Caracciolo, Luc Herman, u. a.: *The Storied Lives of Non-Human Narrators*, in: *Narrative* 22,1, 2014, S. 68–93; Marco Caracciolo: *Strange Narrators in Contemporary Fiction: Explorations in Readers' Engagement with Characters*, Lincoln 2016; David Herman: *Narratology beyond the Human*, Oxford 2018; Ursula K. Heise: *Econarratology for the Future*, in: *Environment and Narrative: New Directions in Econarratology*, hg. v. Erin James, Eric Morel, Columbus

Instanzen allerdings auffällig oft eine eindeutig anthropomorphe oder wenigstens tier- oder pflanzenähnliche Form: Sie verfügen über amplifizierbare Stimmen, Schreibgeräte oder sprachähnliche Ausdrucksweisen. Wir möchten hingegen vorgeschlagen, jene Texte in den Blick zu nehmen, die sich auf die agentielle Eloquenz von elementaren Entitäten wie Wasser, Feuer, Erde und Luft konzentrieren und sie womöglich sogar als Erzählinstanzen verpflichten. Texte, die derartige Problemlagen inszenieren, sind keineswegs nur Produkte zeitgenössischen experimentellen Schreibens. Sie lassen sich in unterschiedlichen literaturhistorischen Epochen, Gattungen und Traditionen finden. Um nur einige besonders nachdrückliche Fälle anzuführen: Bei dem spanischen Dichter Fray Luis de León (ca. 1527–1591) ergreift der Fluss Tajo das Wort,¹⁴ in Friedrich Gottlieb Klopstocks Ode „Die Sonne, und die Erde“ (1796) wird ein Zwiegespräch zwischen unserem Stern und unserem Planeten inszeniert¹⁵ und in Annette von Droste-Hülshoffs Gedichtzyklus „Der Weiher“ (1844) spricht u. a. die schleimige Algenschicht, die sich auf der Oberfläche eines Teiches gebildet hat und in Symbiose mit dem Wasser lebt.¹⁶ Die Erzählinstanz in Kurd Laßwitz' Erzählung „Tröpfchen“ (1890) ist ein Wassertropfen.¹⁷ Bei Ursula K. Le Guin erzählt in „Direction of the Road“ (2004) ein Baum, ebenso in Bernard Werbers Kurzgeschichte „L'ami silencieux“ (2002).¹⁸ In den Romanen „Drach“ von Szczepan Twardoch (2017) und „All Over Creation“ von Ruth Ozeki (2003) erzählt der Erdboden.¹⁹ In Elfriede Jelineks Stück „Sonne, los jetzt!“ (2022) und

2020, S. 203–211; Joela Jacobs: *Animal Narratology*, Basel 2020; Bella Hughes: *The Trees Speak for Themselves: How Non-Human Narrators in Fiction Influence Multispecies Encounters*, in: *Digital Literature Review* 11,1, 2024, S. 24–39.

¹⁴ Ein verbreitetes Handbuch der Rhetorik wählt dieses Beispiel, um im Rahmen seiner Überlegungen zur Allegorie die „Personifizierung“ und die „Prosopopöie“ zu erläutern. Vgl. Heinrich Lausberg: *Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie*, München 1990, S. 140, § 424.

¹⁵ Vgl. Friedrich Gottlieb Klopstock: *Die Sonne, und die Erde*, in: ders.: *Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, hg. v. Horst Gronemeyer u. a., Abteilung Werke, Bd. I.1: *Oden*. Berlin 2010, S. 528–529.

¹⁶ Annette von Droste-Hülshoff: *Der Weiher*, in: dies.: *Historisch-kritische Ausgabe*, hg. v. Winfried Woesler. Bd. I,1: *Gedichte zu Lebzeiten*. Tübingen 1985, S. 43–45.

¹⁷ Vgl. Kurd Laßwitz: *Tröpfchen*, in: ders.: *Seifenblasen. Moderne Märchen*, Hamburg 1890, S. 209–243.

¹⁸ Vgl. Ursula Le Guin: *Direction of the Road*, in: dies.: *The Wind's Twelve Quarters. Stories*, London 2004, S. 267–274; Bernard Werber: *L'ami silencieux*, in: ders.: *L'arabe des possibles et autres histoires*, Paris 2002, S. 227–259.

¹⁹ Vgl. Szczepan Twardoch: *Drach*, Hamburg 2017; Ruth Ozeki: *All Over Creation*, New York 2003.

in David Brins Roman „Earth“ (1990) rücken erneut die Sonne bzw. der Planet Erde in die Rolle der Sprech- und Erzählinstanz.²⁰

Die Zahl der Texte, in denen Elemente zwar nicht direkt als Sprechinstanzen besetzt werden, aber als Aktanten im Sinne von Algirdas Julien Greimas und Bruno Latour auftreten, ist noch weitaus größer – man denke nur an die Lyrik Barthold Heinrich Brockes,²¹ an die Prosa wie Dramatik Georg Büchners,²² an die Novellistik Theodor Storms,²³ und nicht zuletzt an die vielfältigen wissenschaftlichen und literarischen Schriften von Johann Wolfgang Goethe, auf den mehrere Beiträge zurückkommen: So vermisst Goethe in seinem „Versuch einer Witterungslehre“ die Komplexität der Luft oder analysiert in seinen geologischen und mineralogischen Schriften zum Granit die „einsame stumme Nähe der großen leise sprechenden Natur“,²⁴ wobei er explizit „Szenen“²⁵ der Belebung und Zerstörung durch die Elemente Wasser, Feuer, Erde und Luft imaginiert.²⁶ Ebenso werden die Elemente in Goethes literarischen Werken verschiedentlich zur Sprache gebracht, wenn etwa in „Wilhelm Meisters Wanderjahren“ (1829) die Figur des Montan von einer Person („über deren Geschlecht er sich nicht näher erklären wollte“²⁷) erzählt, welche „einen ganz eigenen Bezug auf alles habe was man Gestein, Mineral, ja sogar was man überhaupt Element nennen könne“.²⁸

²⁰ Vgl. Elfriede Jelinek: *Sonne, los jetzt!* UA: 15.12.2022 Schauspielhaus Zürich, I: Nicolas Stemann. ED: In: *Theater heute* 2/2023 (Beilage); David Brin: *Earth*, New York 1990.

²¹ Vgl. exemplarisch Barthold Heinrich Brookes: Die Luft, in: *Irdisches Vergnügen in Gott*, Zweiter Teil (zuerst 1727), in: ders. *Werke*, hg. u. komm. v. Jürgen Rathje, Bd. 2.2, Göttingen 2013, S. 644–663.

²² Vgl. exemplarisch Georg Büchner: Lenz, in: ders.: Sämtliche Werke und Schriften: Historisch-kritische Ausgabe, hg. v. Burghard Dedner, Hubert Gersch unter Mitarbeit von Eva-Maria Vering, Werner Weiland, Darmstadt 2001, S. 31–49.

²³ Vgl. exemplarisch Theodor Storm: Die Regentrude, in: ders.: Sämtliche Werke in vier Bänden, hg. v. Karl-Ernst Laage und Dieter Lohmeier, Bd. 4: Märchen, Kleine Prosa, Frankfurt/Main 1998 (zuerst 1864), S. 79–108.

²⁴ Johann Wolfgang Goethe: *Granit, Gebirgsbau und Epochen der Gesteinsbildung, 1784–1785*, in: ders.: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, hg. v. Hendrik Birus u. a., Bd. 25: *Schriften zur allgemeinen Naturlehre, Geologie und Mineralogie*, hg. v. Wolf von Engelhardt, Manfred Wenzel, Frankfurt/Main 1989, S. 311–321, hier: S. 314.

²⁵ Ebd., S. 315.

²⁶ Vgl. ebd., S. 311–321, insb. S. 317–318.

²⁷ Johann Wolfgang Goethe: Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden. Zweite Fassung. 1829, in: ders.: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, hg. v. Hendrik Birus u. a., Bd. 10: Wilhelm Meisters Wanderjahre, hg. v. Gerhard Neumann, Hans-Georg Dewitz, Frankfurt/Main 1989, S. 261–774, hier: S. 728.

²⁸ Ebd., S. 728. Diese Person, so führt Montan weiter aus, besitze einen (über-)sinnlich-intuitiven Zugang zum Gestein, der sie befähige, „sowohl chemische als physische Elemente durch's Gefühl gar wohl zu unterscheiden“ (Ebd., S. 728). Diese Stelle berührt die zeitgenössischen Debatten über den Magnetismus und die Naturphilosophie ebenso wie die Artikulationsweisen der mehr-als-menschlichen Natur: Die Elemente kommen

Somit erschöpft sich elementares Sprechen keinesfalls in deskriptiven Betrachtungen von Wasser, Feuer, Erde und Luft, wie sie etwa seit Lukrez, Dante oder Hildegard von Bingen zu verzeichnen sind. Literarische Texte können vielmehr die agentiellen Qualitäten der vier Elemente in Szene setzen: Sie erkunden ihre Zustände, stellen ihre Potentiale als „elemental media“²⁹ heraus und gewinnen ihnen *poietische* wie performative Effekte ab.³⁰ Wenn beispielsweise bei Szczepan Twardoch der Erdboden selbst einen achronistisch organisierten Generationenroman formuliert, dann geraten primär nicht der *plot* bzw. die *histoire*, sondern die narratologischen Kategorien von Stimme, Fokalisierung, und Erzählzeit in Unruhe. Der Erdboden als Erzählinstanz eines intergenerationellen Romans lässt Geschichte als Produkt menschengemachter Chroniken, Sieger- oder Herrschaftsgeschichten voller Appropriationshandlungen lesbar werden. Zugleich stört die Perspektivierung durch den erzählenden Boden die konventionellen Muster von realistisch genormten Texten. In diesem Fall kehrt ein ‚naturalisierendes‘ Sprechen die normgebenden Gattungs- und Stilelemente sowie deren anthropozentrische Konstruktionsleistungen nach außen. Unsere damit verbundene These lautet, dass elementares Sprechen nicht bloß motivische Variationen ausbildet, sondern als ein historisch variables Verfahren zu verstehen ist, anhand dessen die Literatur das Verhältnis von Materialität, Weltenbildung und mehr-als-menschlichen Artikulationsformen erprobt. Elementares Sprechen kann so beispielsweise narrative Hierarchien infrage stellen, Alterationen an den anthropozentrischen Regelsystemen der Großgattungen vornehmen oder aber spezifische Modi des Erzählens (in den Registern des realistischen, phantastischen oder sachlichen Erzählens) gegeneinander ausspielen.³¹ Ausgangspunkt unserer Untersuchung bildet deshalb die Frage, welche poetologischen Leitlinien literarische Texte hervorbringen, die nicht glatt in der rhetorischen Figur des Anthropomorphismus aufgehen und in denen die Elemente zur Sprache kommen. Im Zentrum stehen dabei jene literarischen Formen und Verfahren, welche Wasser, Feuer, Erde und Luft als stoffliche, weltstrukturierende und agentielle Entitäten inszenieren. Um diese Verfahrensweisen analytisch fassbar zu machen, schlagen wir eine Orientierung an drei Leitkategorien vor: Materialität, Weltenbildung und Stimme.

weniger als „Buchstaben“, „weitläufiges Alphabet“ oder „Schrift“ der Natur in den Blick (ebd., alle S. 292), als in einer Form, die letztlich erst im Roman eine „wunderliche, aber doch auslangende Sprache“ zu finden vermag (ebd., S. 728).

²⁹ Vgl. Durham Peters [Anm. 1] und Jue [Anm. 1].

³⁰ Vgl. Eva Horn: Air as Medium, in: Grey Room 73, 2018, S. 6–25.

³¹ Für Tiernarrative existiert ein vergleichbares Postulat von Herman [Anm. 13].

I. Materialität

Die erste Leitkategorie, auf die sich elementares Sprechen zu beziehen hat, ist die Materialität. Die Materialität der Elemente lässt sich weder auf eine bloß passive Stofflichkeit reduzieren noch geht sie in (neo-)materialistischen Theorien auf, die Materie als prinzipiell unbegrenztes Agens begreifen und diese Zuschreibung rhetorisch und stilistisch überformen.³² Materialität bezeichnet im Kontext elementaren Denkens vielmehr jene historisch variablen Konfigurationen von Stofflichkeit, Form, Relation und Ordnung, durch die Wasser, Feuer, Erde und Luft als wirksame Größen überhaupt in Erscheinung treten. Damit ist zugleich eine methodologische Herausforderung benannt. Denn die Elemente verfügen über eine Doppelfunktion: Einerseits werden sie – insbesondere im naturphilosophischen Kontext – als materielle Grundbausteine der Welt aufgerufen, aus deren Zusammensetzung sich konkrete stoffliche Phänomene erst ergeben.³³ Andererseits fungieren sie als ordnende, klassifizierende „Erkenntnis-Medien“, anhand derer makrokosmische Weltverständnisse und -modelle entwickelt sowie vermittelt werden können.³⁴

Darüber hinaus ist elementare Materialität als eine prozessuale zu begreifen. In der antiken Vier-Elemente-Lehre speist sich jede Materie aus fortwährenden Mischungsverhältnissen von Wasser, Feuer, Erde und Luft, die sich wechselseitig durchdringen, umformen und transformieren. Aus diesen Dynamiken gehen unterschiedliche Ordnungssysteme hervor: polare Gegenüberstellungen (z. B. von heiß/kalt, feucht/trocken), Analogiebezüge (z. B. zwischen Jahreszeiten, Körpersäften, Himmelsrichtungen oder Sinnesqualitäten) sowie normative Balancevorstellungen – etwa von Gesundheit als Eukrasie, der „guten Mischung“ in der Humoralpathologie.³⁵ Entsprechend dominieren in der ikonographischen Überlieferung der Vier-Elemente-Lehre diagrammatische Darstellungen, die Räume, Kosmologien und Weltmodelle benennen, strukturieren und hierdurch stabilisieren. In solchen Visualisierungen erscheinen die Elemente weniger als

³² Vgl. exemplarisch Barad [Anm. 3], S. x: „How to understand the matter of mattering, the nature of matter, space, and time?“ oder Cohen, Duckert [Anm. 1], S. 11: „Through their actions metaphor becomes *matterphor*, a tropic-material coil, word and substance together transported: of language but not reducible to linguistic terms, agentic and thick.“ Vgl. ebenso Georges Bataille: *Base Materialism and Gnosticism*, in: ders.: *Visions of Excess. Selected Writings, 1927–1939*, hg. v. Allan Stoekl. Minneapolis 1985, S. 45–52; Jane Bennett: *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham, London 2010.

³³ Vgl. Gernot Böhme, Hartmut Böhme: *Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente*, München 1996, S. 174–179.

³⁴ Vgl. zu den Großprojekten elementaren Denkens: Gaston Bachelard: *La psychoanalyse de feu*, Paris 1938; Gaston Bachelard: *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris 1942; Gaston Bachelard: *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris 1943; Gaston Bachelard: *La terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination des forces*, Paris 1948 sowie Luce Irigaray: *Passions élémentaires*, Paris 1982; Luce Irigaray: *L'oubli de l'air – chez Martin Heidegger*, Paris 1983.

³⁵ Vgl. Eva Horn: *Klima. Eine Wahrnehmungsgeschichte*, Fischer 2024, S. 46–60.

mikrologische Grundsubstanzen denn als makrokosmische Ordnungskategorien.

Elementare Materialität verschränkt demnach zwei Perspektiven: eine mikrologische Perspektive auf die Stofflichkeit und Dynamik der Welt und eine makrologische Perspektive, innerhalb derer die Elemente ordnende und klassifizierende Funktionen besitzen. Exemplarisch argumentiert Platon im „Timaios“, dass die vier Elemente aus je unterschiedlichen Körpern bestehen:

Erstens also, Feuer, Erde, Wasser und Luft – daß das Körper sind, ist ja wohl jedem klar. Die gesamte Art ‚Körper‘ hat Tiefenerstreckung an sich, Tiefenerstreckung muß weiter mit aller Notwendigkeit die Flächennatur einbegreifen; die ebene Art der flächigen Grunderstreckung besteht aus Dreiecken.³⁶

Indem Platon die Elemente als körperhafte Polygone umschreibt, weist er der göttlichen Schöpferkraft explizit eine ordnende Kraft zu, die „Formen und Zahlenverhältnisse[]“ ausbildet.³⁷ Im „Timaios“ interferieren „Kosmos, Geometrie, Raum und Stoff“ kontinuierlich,³⁸ wobei die Elemente – wenn sie als materielles Formprinzip verstanden werden – durch ihre Geometrie raumkonstituierend wie weltbildend wirken. Die Elemente stellen demnach Orientierungsleistungen zur Verfügung, die in mehreren Größenordnungen operieren können.

Die Materialität der Elemente ist jedoch keineswegs transhistorisch stabil, sondern historisch situiert. Eine einheitliche Vorgeschichte oder systematische Kontinuität der Elemente existiert in diesem Sinne nicht. Wie Hartmut und Gernot Böhme in ihrer „Kulturgeschichte der Elemente“ gezeigt haben, besitzt die Vier-Elemente-Lehre „über die Jahrtausende eine Wandlungsfähigkeit, die so groß ist, daß man ihre Einheit fast in Frage stellen könnte. Äußerlich betrachtet sind es fast nur die Vierheit und die Namen der Elemente, von Erde, Luft, Feuer und Wasser, die identisch bleiben“.³⁹ Jeder Versuch einer vereinheitlichenden, transhistorischen Systematisierung droht daher, die Heterogenität elementaren Denkens zu verfehlen. Erforderlich ist ein historisierender Zugriff, der Materialität nicht als zeitloses Substrat behandelt, etwa ein synchroner Zugriff auf die jeweils historischen Ausprägungen elementarer Materialität oder eine diachrone Perspektive, die ihre Transformationen und Umschichtungen nachzeichnet. Auf diese Weise lassen sich für die einzelnen Elemente – Wasser, Feuer, Erde oder Luft – zeitspezifische Materialitätskonzepte rekonstruieren, die jeweils eigene Attributionen und Affordanzen ausbilden, etwa in der antiken Naturphilosophie, der Frühen Neuzeit, der Romantik, der Moderne oder der Gegenwart. Ebenso lässt sich die Elementenlehre über einen historischen Längsschnitt erschließen, weil

³⁶ Platon: *Timaios*, 53c, hg. u. übers. v. Hans Günter Zekl, Hamburg 1992, S. 87.

³⁷ Ebd.

³⁸ Dirk Evers: *Raum – Materie – Zeit. Schöpfungstheologie im Dialog mit naturwissenschaftlicher Kosmologie*, Tübingen 2000, S. 17.

³⁹ Böhme, Böhme [Anm. 33], S. 142.

sich Strukturprinzipien, Erscheinungsweisen und Wirkungslogiken elementarer Materialität in einem fortlaufenden, dynamischen Prozess verändern.⁴⁰ Damit wird ein Begriff von Materie gewonnen, der sich von neomaterialistischen Konzeptionen generischer Agency absetzt: Die Elemente operieren als historisch wandelbare Stoffe, als situierte Ordnungskategorien sowie als mediale Vermittlungsinstanzen zwischen unterschiedlichen Mikro- und Makroskalen der Welt.

II. Weltenbildung

Eine zweite Leitkategorie, die das Elementare Sprechen zwingend aufwirft, ist die Weltenbildung (das *Worldbuilding* oder *Worldmaking*). Werden die Elemente nicht nur als Grundbausteine materieller, sondern zugleich als konstitutive Einheiten literarischer Welten perspektiviert, so rückt die Fähigkeit der Literatur in den Fokus, ihre eigene Konstruktionsleistung mittels elementarer Formen und Verfahren auszustellen, ja zu reflektieren. Denn gerinnen die Elemente selbst zu Handlungsträgern, verschieben sich jene Hierarchien im literarischen Text, die im narratologischen,⁴¹ im ästhetischen⁴² wie auch im medialen Sinne⁴³ gewöhnlich Stabilität generieren, wie zum Beispiel die Hierarchien zwischen aktiven und passiven Bestandteilen einer literarischen Welt, zwischen Figur und Umwelt sowie zwischen Vorder- und Hintergrund. Die erzählte oder verdichtete Welt erscheint damit nicht länger als statischer Rahmen, sondern als ein dynamisches Gefüge, das aus sich selbst Ereignishaftigkeit hervorbringen kann.

In diesem Sinne weisen die Verfahren elementaren Sprechens stets auf die weltenbildende Funktion der Elemente zurück; sie tun dies jedoch auf eine Art und Weise, welche die vermeintliche ‚Natürlichkeit‘ der Welt verfremdet, destabilisiert oder gar zerstört. Diese Operationen lassen sich an konstruktivistische Konzepte der Weltenbildung anschließen, welche die Gemachtheit und Kontingenz von Weltentwürfen in unterschiedlichen diskursiven Kontexten zur Diskussion gestellt haben, darunter insbesondere Gayatri Chakravorty Spivaks Begriff des „worldings“.⁴⁴ Während *worlding* im neomaterialistischen Sinne

⁴⁰ An dieser Stelle sei nebst Böhme, Böhme [Anm. 33] und Horn [Anm. 35] noch auf zwei weitere Publikationen verwiesen, die solche Längsschnitte nachvollzogen haben: Hajo Banzhaf: *Der Mensch in seinen Elementen: Feuer, Wasser, Luft und Erde. Eine ganzheitliche Charakterkunde*, München 1993 sowie Rudolf Treumann: *Die Elemente. Feuer, Erde, Luft und Wasser in Mythos und Wissenschaft*, München 1994.

⁴¹ Vgl. Lubomír Doležel: *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore 1998; Marie-Laure Ryan, Tang Weisheng: *Object-Oriented Narratology*, Lincoln 2024.

⁴² Nelson Goodman: *Ways of Worldmaking*, Indianapolis 1978.

⁴³ Vera Nünning, Ansgar Nünning, Birgit Neumann: *Cultural Ways of Worldmaking. Media and Narratives*, Berlin, New York 2010.

⁴⁴ Gayatri Chakravorty Spivak: *The Rani of Sirmur: An Essay in Reading the Archives*, in: *History and Theory* 24/3, 1985, S. 247–272, hier: S. 247. Weitere ähnlich gelagerte Begriffe sind z. B. Jean-François Lyotards Konzept des „dépaysement“ oder Paul B. Preciado Vorstellung einer „autre-mondialization“. Vgl. Jean-François Lyotard: *L'inhumain*:

einen abstrakt-ontologischen Prozess bezeichnet,⁴⁵ der alteritäre oder mehr-als-menschliche Lebensentwürfe entwirft, erweist sich elementare Weltenbildung in ihrer literarischen Verfasstheit allerdings als eine konkret zu beobachtende Aktivität: Sie vollzieht sich in erzählerischen, figuralen und medialen Verfahren, welche anhand von Wasser, Feuer, Erde und Luft eigene Welten entwerfen oder zerfallen lassen und deren Gemachtheit bzw. Fragilität reflektieren. Elementares Sprechen macht Verfahren der Weltenbildung also überall dort sichtbar, wo es Stoffe, Kräfte oder Aggregatzustände narrativ wirksam werden lässt, Raum- und Zeitordnungen rekonfiguriert oder die Voraussetzungen von Handlungsfähigkeit oder Erfahrbarkeit neu moduliert.

Elementare Weltenbildung operiert damit innerhalb einer Reihe von Spannungsfeldern. Ein erstes Spannungsfeld eröffnet sich zwischen der Konstitution und Desintegration literarischer Weltenbildung: Die Elemente fungieren zugleich als Bausteine von Ordnungen wie auch als formzersetzende Kräfte, sodass literarische Welten sowohl im Modus des Aufbaus und der Formierung als auch in ihrem Zerfall und ihrer Zerrüttung sichtbar werden. Diese Dynamik gründet in der oben dargestellten Logik von Teil und Ganzem, von Mikro- und Makrokosmos, welche die Vier-Elemente-Lehre grundlegend strukturiert.

Ein zweites Spannungsfeld betrifft das Verhältnis von Kontrolle und Machtlosigkeit: Elementare Weltenbildung koinzidiert oftmals mit modulierenden oder generativen Verfahren, die gerade dort, wo sie auf ordnende oder bewältigende Funktionen zielen, in Kontrollverluste umschlagen können. Dadurch wird insbesondere menschliche Handlungsmacht relativiert und hervorgehoben, dass die Gestaltung *von* Welt stets mit einem der Welt Ausgesetzt-Sein koinzidieren kann.

Eng damit verbunden ist ein drittes Spannungsfeld zwischen Naturalisierung und Verfremdung: Elementares Sprechen kann Prozesse der Harmonisierung oder der scheinbaren Einbettung in natürliche Kreisläufe inszenieren, unterbricht diese aber zugleich, indem es Wahrnehmungsordnungen suspendiert und die vermeintliche ‚Natürlichkeit‘ der dargestellten Welt infrage stellt. Die drei genannten Spannungsfelder formulieren dabei keine Dissonanzen, welche literarische Formen und Verfahren des elementaren Sprechens zwingend aufzulösen haben. Vielmehr handelt es sich um eine produktive Spannung, anhand derer ästhetische Gestaltungsprozesse vorgenommen und literarisch verhandelt werden können. Unter elementaren Vorzeichen erscheint Weltenbildung folglich als eine nie abgeschlossene ästhetische Operation, durch die Literatur ihre eigene Gemachtheit reflektiert.

causeries sur le temps, Paris 1988, S. 194; Donna Haraway: *When Species Meet*, Minneapolis 2016, S. 3.

⁴⁵ Vgl. Kathleen Stewart: *Worlding Refrains*, in: *The Affect Theory Reader*, hg. v. Melissa Gregg, Gregory J. Seigworth, London 2010, S. 339–353.

III. Stimme

Im Unterschied zu Materialität und Weltenbildung ist Stimme eine seltener mit den Elementen assoziierte Kategorie. Gleichwohl wird der mehr-als-menschlichen Natur sowohl in vormodernen westlichen Natursprachen-Theorien⁴⁶ als auch in animistischen Kosmologien⁴⁷ üblicherweise eine Artikulationsfähigkeit zugeschrieben, die in den *environmental humanities* zunehmend wiederentdeckt wird.⁴⁸ Bei der Stimme handelt es sich um eine heterogene Kategorie, die je nach Perspektive ontologisch, epistemologisch, rhetorisch oder narratologisch aufgefasst werden kann. Ontologisch sind etwa animistische Thesen zur Belebtheit und Sprachfähigkeit der Elemente; epistemologisch verfahren biosemiotische Zugänge zu ihrer Zeichenproduktion; rhetorisch sind Ansätze, die darauf abzielen, den Elementen über die Figur der Prosopopöie eine Stimme zu verleihen oder ihre Stimmen für uns Menschen hörbar zu machen;⁴⁹ und narratologisch müssen erzähltheoretische Zugänge genannt werden, die auf sprechende Elemente als Erzählinstanzen analytisch zugreifen – wobei gilt, dass in zahlreichen Gattungen wie der Fabel oder dem Märchen sprechende Elemente durchaus zu erwarten sind. Zwischen diesen vier skizzierten Perspektiven können Konvergenzen entstehen, zum Beispiel in Anna Tsings mitunter literarisch ambitionierten wissenschaftlichen Texten wie dem Aufsatz „Strathern beyond the Human: Testimony of a Spore“, den einige Forscher:innen als „science fiction“ klassifizieren.⁵⁰ Hier wird die rhetorische Figur der Prosopopöie eingesetzt, um die Spurenelemente der Luft (welche wiederum biosemiotische Signale transportieren) zu personifizieren und in ihrer Agentialität erfahrbar werden zu lassen.⁵¹

⁴⁶ Vgl. dazu insb. Hartmut Böhme: *Denn nichts ist ohne Zeichen. Die Sprache der Natur: Unwiederbringlich?*, in: *Natur und Subjekt*, Frankfurt/Main 1988, S. 38–66; Gernot Böhme: *Sprechende Natur: Die Signaturenlehre bei Paracelsus und Jacob Böhme*, in: *Für eine ökologische Naturästhetik*, Frankfurt/Main 1989, S. 121–140.

⁴⁷ Vgl. dazu insb. Philippe Descola: *Jenseits von Natur und Kultur*, Berlin 2011; Eduardo Batalha Viveiros de Castro: *The Relative Native: Essays on Indigenous Conceptual Worlds*, Chicago 2015.

⁴⁸ Vgl. Anm. 2–7. Siehe außerdem Christa Grewe-Volpp: *How to Speak the Unspeakable: The Aesthetics of the Voice of Nature*, in: *Anglia – Zeitschrift für englische Philologie* 124,1, 2006, S. 122–143.

⁴⁹ Für eine eingehende Auseinandersetzung mit der rhetorischen Figur der Prosopopöie siehe den Beitrag von Sebastian P. Klinger in diesem Heft.

⁵⁰ Vgl. Chiara Mengozzi, Julien Wacquez: *On the Uses of Science Fiction in Environmental Humanities and Social Sciences: Meaning and Reading Effects*, in: *Science Fiction Studies* 50,2, 2023, S. 145–174.

⁵¹ Vgl. Anna Lowenhaupt Tsing: *Strathern beyond the Human: Testimony of a Spore*, in: *Theory, Culture & Society* 31,2–3, 2014, S. 221–241. Zur Eigenart solcher posthumanistischer Texte mit literarischen Ambitionen siehe Marceau Forêt, Ketzali Yulmuk-Bray: *Nouvelle alliance entre science et fiction*, in: *Revue critique de fixxion (!) française contemporaine* 28, 2024, S. 1–14; Mengozzi, Wacquez [Anm. 50].

Zugleich besitzt die Stimme immer auch eine raumkonstituierende Funktion. Elementares Sprechen ist aus dieser Perspektive konstitutiv für Erfahrungsräume und Körpererfahrungen,⁵² die sich einer anthropozentrischen Vermessung entziehen oder diese produktiv irritieren.⁵³ Denkt man Elemente als Medien, dann kann sich der Blick von der stofflichen Grundlage also auch hin zu Inszenierungen von Körperlichkeit oder der Durchlässigkeit und den medialen Affordanzen der Elemente verschieben.

Dabei stehen gleichermaßen Verfahren der Anthropomorphisierung (Personifizierung der belebten Materie) wie der De-Anthropomorphisierung (Rücknahme menschlicher Differenz und menschlicher Exzeptionalität) auf dem Spiel, wie neuere narratologische Arbeiten zum mehr-als-menschlichen Erzählen gezeigt haben. Ihre Berücksichtigung ist für eine Untersuchung elementaren Sprechens instruktiv. So setzen sich Lars Bernaerts und seine Koautoren differenziert mit mehr-als-menschlichen Entitäten als Erzählinstanzen auseinander.⁵⁴ Sie sind insbesondere an deren Funktion interessiert und grenzen sich von eindimensionalen Funktionen (Verfremdung, Ent-Natürlichung) insofern ab, als sie eine „double dialectic of empathy and defamiliarization, human and non-human experientiality“ am Werk sehen:

Non-human narrators prompt readers to project human experience onto creatures and objects that are not conventionally expected to have that kind of mental perspective (in other words, readers ‘empathize’ and ‘naturalize’); at the same time, readers have to acknowledge the otherness of non-human narrators, who may question (defamiliarize) some of readers’ assumptions and expectations about human life and consciousness.⁵⁵

Ein zweites Begriffspaar, das Verfremdung und Ent-Natürlichung flankiert, ist das Paar aus ‚unnatürlichem Erzählen‘, das nach Jan Alber und seinen Koautoren „the conventions of natural narrative“⁵⁶ und die „conventions of standard narrative forms“⁵⁷ bricht. Gleichwohl, so Bernaerts und Koautoren, können diese

⁵² Vgl. zum Konzept der Transkorporealität Stacy Alaimo: *Trans-Corporeality*, in: *The Posthuman Glossary*, hg. v. Rosi Braidotti, Maria Hlavajova, London 2018, S. 435.

⁵³ Vgl. Gernot Böhme: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Suhrkamp 2013, S. 14: „Wir müssen anerkennen, daß wir in und mit der Natur leben, gewissermaßen im Durchzug der natürlichen Medien. Erde, Wasser und Luft ziehen durch uns hindurch, und wir können nur leben in diesem Durchzug. Mit dieser Erfahrung wurde plötzlich deutlich, daß der Mensch nicht allein oder primär ein Vernunftwesen ist, sondern daß er ein leibliches Wesen ist.“

⁵⁴ Vgl. Bernaerts, Caracciolo, Herman, u. a. [Anm. 13].

⁵⁵ Ebd., S. 69.

⁵⁶ Jan Alber, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen, u. a.: *Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models*, in: *Narrative* 18,2, 2010, S. 113–136, hier: S. 115.

⁵⁷ Brian Richardson: *What Is Unnatural Narrative Theory?*, in: *Unnatural Narratives: Unnatural Narratology*, hg. v. Jan Alber, Rüdiger Heinze, Berlin 2011, S. 23–40, hier: S. 34.

Verfahren nicht auf das ‚Seltsame‘ oder ‚Unnatürliche‘ festgelegt werden, weil nichtmenschliche Erzähler zugleich bekannte Elemente menschlicher Erfahrung (im Bereich der Stimme, der Fokalisierung, der Modellierung von Bewusstsein und der Charakterisierung) zurückbringen.⁵⁸ Das zeigen sie allerdings vor allem anhand von Tier-Narrativen.⁵⁹ Wenn keine Tiere, sondern Elemente erzählen bzw. die Fokalisierungsinstanz bilden, muss dieses Argument abgewandelt werden. Während die Naturalisierung der Erzählstimme von Tieren ein erprobtes und bekanntes Verfahren ist,⁶⁰ bleibt eine Naturalisierung im Falle elementarer Erzählinstanzen prekär und stellt die literarische Verfremdungsleistung deutlich aus. Entsprechend sind ethische und moralisch-didaktische Effekte des elementaren Sprechens anders gelagert: Die Frage, wie es sich anfühlt, ein Laboraffe zu sein, ist nicht auf derselben Ebene angesiedelt wie die Frage, wie es sich anfühlt, ein Wassertropfen oder der Wind zu sein. Zwar kann Letzteres – wie etwa in dem Videospiel „Flower“ (2009), in dem man den Wind spielt⁶¹ – versuchsweise eine andere Sicht als eine auf den Menschen zentrierte eröffnen. Aber es ist wenig sinnvoll, die Steigerung von Empathie gegenüber den Elementen als Ziel der Lektüre (bzw. des Spielens) auszugeben. Stattdessen sollte gefragt werden, wie elementares Sprechen in der Literatur die Kultur- und Wissensgeschichte der Elemente inszeniert und welche raumzeitlichen Eigenlogiken dabei entstehen.

IV. Vorausschau auf die Beiträge

Die individuellen Beiträge untersuchen Fälle elementaren Sprechens in der deutschsprachigen und vergleichenden Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Hartmut Böhmes Beitrag „Die Natur spricht. Traditionen und Aussichten des elementaren Sprechens“ eröffnet das Heft in einem mehrfachen Sinn. „Über Jahrtausende“, betont Böhme, „gingen die meisten Kulturen dieser Welt davon aus, dass die Menschen nicht die einzigen Sprecher im Kreis der Entitäten wären. Alles spricht: *Natura loquax*. Und ‚lebendig‘ war alles Sein, nicht nur Tiere und Pflanzen, sondern auch die anorganische Natur, also etwa Steine, Wolken, Sterne, Flüsse, Feuer, Erden.“⁶² Aus einer solchen Weitwinkelperspektive bettet Böhme die Diskussion über das „elementare Sprechen“ in einen umfassenden kulturhistorischen und philosophischen Kontext ein, der Neugierterwartungen auf produktive Weise unterläuft und – ohne den Problemhorizont des Anthropozäns jemals aus dem Blick zu verlieren – ein ebenso tiefenscharfes wie breitgefächertes Porträt von Traditionen und Genealogien des

⁵⁸ Vgl. Bernaerts, Caracciolo, Herman, u. a. [Anm. 13].

⁵⁹ Vgl. exemplarisch Yoko Tawada: Etüden im Schnee, Tübingen 2014.

⁶⁰ Vgl. z. B. Frederike Middelhoff: Literarische Autozoographien: Figurationen des autobiographischen Tieres im langen 19. Jahrhundert, Stuttgart 2020.

⁶¹ Vgl. Flower. Entwickelt v. Jenova Chen, designt v. Nicholas Clark, veröffentlicht v. Thatgamecompany, Sony Computer Entertainment, zuerst auf der Playstation 3, 2009.

⁶² Böhme in diesem Heft, S. 25.

elementaren Sprechens in der europäischen Literatur- und Kulturgeschichte entwirft. Darin treten vor allem, aber nicht nur, Johann Wolfgang Goethe, Novalis und der französische Maler Hubert Robert (1733–1800) als Kronzeugen einer sich artikulierenden Natur und sprechender Elemente auf, auch wenn deren Artikulationsfähigkeit in der Moderne häufig nur noch fragmentarisch greifbar wird.

Diese kulturhistorische Grundlegung des elementaren Sprechens setzt Eva Horns Beitrag „Die Luft als Element“ fort. Sie verschiebt den Fokus von der Artikulationsfähigkeit der Natur zur Rekonstruktion der Grundzüge des Denkens in Elementen zwischen Antike und früher Neuzeit. Diese unterscheidet sich auf markante Weise von den Aktualisierungen des Denkens in Elementen, wie es der Anthropozän-Diskurs hervorgebracht hat. Horns ideengeschichtliche *tour de force* demonstriert, wie „die Kosmologie der vier Elemente funktioniert hat, welche Vorstellungen von Materie, vom menschlichen Körper, vom Verhältnis von Körpern und ihren Umgebungen und vom Zusammenspiel der Elemente als Sphären der Natur entfaltet wurden“.⁶³ Vor diesem Hintergrund zeigt Horn detailliert anhand des Beispiels der Luft, dass sich mit den Elementen eine Kosmologie aufrufen lässt, die stark von sinnlicher Wahrnehmung geprägt ist und in eine „metamorphotische, prozesshafte Welt“ hineinführt, „in der die Elemente immer neue Verbindungen miteinander eingehen und Phänomene hervorbringen“.⁶⁴ Daraus folgt für sie, dass Elemente wie die Luft eine Verhältnisbestimmung von Materialität und Medialität verkomplizieren, wie Horn in Anknüpfung an Böhme/Böhme und John Durham Peters konzidiert. Die weiteren Beiträge des Heftes knüpfen allesamt an die Grundlagen an, die in den Texten von Böhme und Horn gelegt werden.

Gabriel Trop konzentriert sich auf die bereits bei Böhme und Horn virulent gewordene Epochenschwelle um 1800. Während die antike Vier-Elemente-Lehre in dieser Zeit an Gültigkeit verliert, bilden sich parallel neue Arten des Denkens in Elementen heraus, die Trop's Beitrag „Feuerschrift: Über kosmoerotische und kosmoagonistische Figuration“ exemplarisch analysiert. Unter Verwendung der Terminologie von Gaston Bachelard macht er eine Proliferation von „Feuerkomplexen“ dingfest, womit im Zeichen des Feuers stehende „philosophische, wissenschaftliche und ästhetische Experimente“ bezeichnet sind, „die Sensation, Affekt und unsichtbare materielle Dynamiken koordinieren, um kollektive Ordnungen und Organisationsformen neu zu imaginieren“.⁶⁵ Dabei differenziert Trop zwischen mehreren idealtypischen Grundausrichtungen der „Feuerkomplexe“, die er jeweils am Beispiel ausgewählter Autoren diskutiert, wodurch Schriftsteller wie Hölderlin, Novalis und E. T. A. Hoffmann ebenso in den Blick

⁶³ Horn in diesem Heft, S. 54.

⁶⁴ Horn in diesem Heft, S. 54.

⁶⁵ Trop in diesem Heft, S. 97.

kommen wie die philosophischen Systeme von Hegel und Schelling oder die romantische Naturwissenschaft von Johann Wilhelm Ritter. Durch diesen Ansatz kann Trop zeigen, wie das Feuer in der ‚Kosmoerotik‘ der romantischen Naturwissenschaft von Johann Wilhelm Ritter eine „konstruktiv[e], kulturstiftend[e], institutionsgenerierend[e]“ Wirkmacht entfaltet.⁶⁶ Trop belegt auf diese Weise, dass Autoren wie Ritter Metaphern aus dem Elementarbereich – zum Beispiel „Feuerschrift“, „Feuergemeinschaft“, „Wasserwissenschaft“ – intensiv einsetzen, wodurch die grundlegende darstellungstheoretische und kulturanalytische Rolle der Elemente und insbesondere des Feuers für die Sattelzeit um 1800 sichtbar wird.

Sebastian P. Klinger schließt direkt an die Überlegungen der vorangegangenen Aufsätze an. Sein Beitrag, „Sprechender Schleim. Elementare Prosopopöien bei Annette von Droste-Hülshoff“, untersucht einerseits die Transformation einer spezifisch romantischen Ausprägung der Topik von der sprechenden Natur, so wie sie in den „Gedichten der Ausgabe von 1844“ von Droste-Hülshoff zu verzeichnen ist. Andererseits rückt Klingers Beitrag diese Diskussion in den Kontext der bis in die Antike zurückreichenden Überlegungen zur rhetorischen Figur der Prosopopöie, mit der sich explizit und implizit jene Verfahren beschreiben lassen, die den Elementen eine Stimme verleihen und sie selbst sprechen lassen. Gerade in den Kleinzyklen von Droste-Hülshoff häufen sich, wie Klinger nachweist, solche Inszenierungen von Wasser, Feuer, Erde und Luft als rollenlyrischen Sprechinstanzen. Deutlich prononcierter als in der Literatur der Romantik, in der die Prosopopöie häufig im Zusammenhang mit Klangphänomenen aufgerufen wurde,⁶⁷ tritt in den Kleinzyklen von Droste-Hülshoff – neben einer differenzierten Handhabung von Klangstrukturen – ein szenisch-fiktionaler Aspekt hervor, der sukzessive Perspektivverschiebungen erlaubt und es möglich macht, mehr-als-menschliche Sprechinstanzen zu profilieren, die immer auch verräumlicht dargestellt werden. Daraus folgt für Klinger zweierlei: Erstens wird deutlich, wie Droste-Hülshoff mit elementaren Prosopopöien „als literarische[n] Verfahren der Verfremdung und Naturalisierung“ spielt, während diese Prosopopöien „zwischen Anthropomorphisierung und Infragestellung der anthropologischen Differenz oszillieren“.⁶⁸ Zweitens zeichnet sich ein Zugriff auf die Prosopopöie ab, der sich komplementär zu dem Erkenntnisinteresse verhält, das der Poststrukturalismus in den 1980er- und 1990er-Jahren auf diese rhetorische Figur gerichtet hat: Relevant ist im Anthropozän nicht allein die Dekuvrierung des Subjekts als Ursprung von Sprache; in der literarischen *fictio*

⁶⁶ Trop in diesem Heft, S. 86.

⁶⁷ Vgl. Bettine Menke: *Prosopopöia: Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*, München 2000.

⁶⁸ Klinger in diesem Heft, S. 104.

personae, wie sie die Prosopopöie leistet, lässt sich eine ausschließlich menschliche Perspektive brechen und dezentrieren, auch wenn das vorerst noch tastend geschieht.

Standen bereits die elementaren Prosopopöien bei Droste-Hülshoff im Zeichen einer Umstellung auf ein naturwissenschaftliches Wissen von den Elementen, wie Klingers Diskussion der Fußnoten in den Gedichten von Droste-Hülshoff hervorhebt, so spitzt sich diese Tendenz um 1900 noch weiter zu. Vera Thomanns Beitrag „Das ist Wasser und Luft, Erde und Licht zusammen.“ Elementares Erzählen bei Kurd Laßwitz“ knüpft an diese Entwicklung an und untersucht die Verfahren elementaren Erzählens im Frühwerk von Kurd Laßwitz. Einerseits rekonstruiert der Beitrag am Beispiel des „modernen Märchens“ „Tröpfchen“ (1890) zentrale narratologische Bestimmungsmerkmale elementaren Erzählens, darunter die Sprechstimme der Elemente, ihre Körper- und Formbildungsprozesse sowie das Verhältnis von Individuation und Masse. Andererseits wird dieses Erzählen wissenschaftsgeschichtlich für die Jahrhundertwende kontextualisiert: In Auseinandersetzung mit den Schriften Gustav Theodor Fechners konturiert Thomann einen poetischen Übergangspunkt zwischen Elementenlehre und Atomistik, dem Laßwitz in seinen literarischen wie wissenschaftlichen Arbeiten nachgegangen ist. Abschließend richtet der Beitrag den Blick auf die gattungshistorischen Voraussetzungen elementaren Erzählens und profiliert die „modernen Märchen“ als experimentelles Erkenntnismedium. Denn während das Märchen zwar jener Gattung entspricht, in welcher „der Natur mit großer Selbstverständlichkeit Handlungsmacht zukommt“, ⁶⁹ fungieren die ‚modernen Märchen‘ bei Laßwitz vornehmlich als Reise- bzw. Coming of Age-Erzählungen, in denen elementare Prozesse selbst zu Trägern narrativer Dynamik werden. Der Aufsatz ergänzt damit jüngere Ansätze einer nicht-menschlichen Narratologie um eine literarhistorische Perspektive und zeigt, dass elementares Erzählen etablierte Hierarchien zwischen Erzählinstanzen und den grundlegenden Bausteinen literarischer Weltenbildung zur Disposition stellt – bis hin zur Einsicht, dass die gesamte erzählte Welt, von ihren kleinsten Teilen in all ihren Maßstäben, „Wasser und Luft, Erde und Licht zusammen“ ist.⁷⁰

Ähnlich wie bereits Thomann fokussiert auch Elisabeth Strowick auf die Dynamiken des elementaren Sprechens, insofern sie als erzähltheoretische Provokationen aufgefasst werden. Ihr Beitrag „Dynamik des Grundes / Erosion von Scale. Elementares Erzählen in Max Frischs ‚Der Mensch erscheint im Holozän‘“ rückt dabei die *material agency* von Wasser und Erde in den Mittelpunkt, die in Frischs Erzählung in Form von schmelzenden Gletschern, von rutschenden Hängen, von Erd- und Geröllmassen, von Matsch und von scheinbar

⁶⁹ Evi Zemanek: Ökologische Genres und Schreibmodi. Naturästhetische, umweltethische und wissenspoetische Muster, in: Ökologische Genres. Naturästhetik – Umweltethik – Wissenspoetik, hg. v. Evi Zemanek, Göttingen 2018, S. 9–56, hier: S. 35.

⁷⁰ Laßwitz [Anm. 17], S. 227–228.

ununterbrochen fortdauerndem Regen auftritt. Die Analyse dieser Transformation des festen Grundes in das ungesicherte Gelände des Erzählens führt nicht nur zur Auseinandersetzung mit einer Ästhetik der Latenz, es stößt auch auf die dem elementaren Erzählen inhärente Skalenproblematik. In Strowicks Lektüre von „Der Mensch erscheint im Holozän“ wird so eine Erosion des menschlich skalierten Raum-Zeit-Kontinuums augenfällig: Ein Erzählen nimmt Gestalt an, das sich von der Fokussierung auf eine menschliche Ereignisgeschichte gelöst hat. Elementares Erzählen heißt bei Frisch, das eine Ereignis einzuklammern und zu erzählen, was sich wiederholt ereignet hat und ereignen wird und sich überhaupt immer wieder auf verschiedenen Skalierungsebenen ereignen kann. Solche iterativen Strukturen der Wiederholung und Wiederholbarkeit greifen in der Folge auf die Temporalität des Textes über. In dieser zeitlichen Komplikation besteht für Strowick eine zentrale Intervention des elementaren Erzählens: „In der prekären Dynamik des Grundes von Frischs elementarem Erzählen artikuliert sich die *tense future* des Anthropozäns als Form von *slow violence*. Nicht Warten *auf* die Katastrophe, sondern Warten in der auf Dauer gestellten Katastrophe heißt Erwarten im Anthropozän.“⁷¹

Der abschließende Beitrag von Rahel Villinger diskutiert den Problemkreis des elementaren Sprechens am Beispiel der Gegenwartsliteratur. Villingers Beitrag „Im Element der Literaturgeschichte. Zum Fokus Erde in Oswald Eggers ‚Herde der Rede‘“ kehrt aber zugleich zu einer Auseinandersetzung mit den vier traditionellen Elementen – und speziell der Erde – der vormodernen Literatur zurück. Gezeigt wird, wie Eggers Poem eine zeitgenössische „Georgica“ vorlegt, die überlieferte Stoff- und Gattungsbestände sowie Ausdrucksweisen der Rede über die Erde metabolisiert und in Anspielungen, Adaptationen und Umarbeitungen aufscheinen lässt. „Elementares Sprechen bei Egger“, folgert Villinger, „wäre demnach weniger ein Sprechen *über* oder Erzählen *von* Elementen, noch eine literarische Fiktion eines Sprechens der Elemente selbst, sondern vielmehr eine Performanz und eine elementare Übung“, eine Übung, die Sprache selbst in ihren vielfältigen Dimensionen fassbar werden lässt und zugleich „naturkulturgeschichtlich elementare Schichten der Erde/Rede als kanonisches Stimmenarchiv aktiviert, gleichsam neu zum Leben erweckt“.⁷² Villingers Aufsatz ist eine Einübung in die konstitutive Verschränkung von literarischem und naturkundlichem Wissen über die Elemente, wie sie von der Antike bis die Gegenwart reicht und sich auch in literarischen Texten deutscher Sprache wieder und wieder aktualisiert.

Das vorliegende Heft versammelt damit genuin germanistische Perspektiven auf das elementare Sprechen, Perspektiven, die auf je verschiedene Weise das Nachleben der Elementenlehre und der sprechenden Natur behandeln. Sie öffnen

⁷¹ Strowick in diesem Heft, S. 155.

⁷² Villinger in diesem Heft, S. 170.

zudem den Themenkomplex in Richtung der Medienwissenschaft, der Komparatistik und der *Environmental Humanities* und sind daher auf vielfältige Weise für Anschlussforschung anknüpfungsfähig.

V. Dank

Die Aufsätze gehen überwiegend auf eine Konferenz zurück, die im Juli 2025 in der Wiener Hofburg stattgefunden hat und großzügigerweise durch das FWF-Projekt „Landschaft, Leben, Form. Die Poetik des Anthropozäns“ (Grant-DOI: 10.55776/P33108, 2020–2026) finanziert wurde. Für die Mitarbeit bei der Organisation der Tagung danken wir Eva Spiegelhofer, Carina Hinterdorfer und Elisa Immler. Die Möglichkeit einer Open-Access-Publikation entstand erneut durch die Unterstützung des Austrian Science Funds (FWF; Grant-DOI: 10.55776/P33108, 2020–2026). Wir sind den Autor:innen der beiden Gutachten zu dem Heft für den FWF sehr verpflichtet. Unser besonderer Dank gilt ferner den Herausgeberinnen und Herausgebern der „Zeitschrift für deutsche Philologie“, die freundlicherweise zugestimmt haben, die hier versammelten Beiträge in der Reihe der Beihefte zur Zeitschrift für deutsche Philologie erscheinen zu lassen. Bei dem Lektorat der Beiträge war Eva Spiegelhofer eine feste Stütze. Vor und während des Publikationsprozesses konnten wir außerdem immer auf die Hilfe von Frau Dr. Carina Lehnen vom Erich Schmidt Verlag zählen. Auch ihr gilt unser herzlicher Dank.

DIE NATUR SPRICHT

Traditionen und Aussichten des elementaren Sprechens

von Hartmut B ö h m e, Berlin

Abstract:

Über Jahrtausende gingen die meisten Kulturen davon aus, dass die Menschen nicht die einzigen Sprecher im Kreis der Entitäten wären. Alles spricht. Und ‚lebendig‘ war alles, nicht nur Tiere und Pflanzen, sondern auch Steine, Wolken, Sterne, Flüsse, Feuer. In diesem Kontext gilt es zu verstehen, woher das Konzept des elementaren Sprechens stammt. Warum inspiriert es seit Jahrhunderten so viele Menschen – bis heute? Warum wird es aber auch von der wissenschaftlichen Rationalität verachtet? Dieser Aufsatz gibt eine Übersicht über einige Traditionen der Natursprachenlehre im abendländischen Denken, sofern sie als Vorläufer des elementaren Sprechens taugen. Wir begegnen dabei sympoetischen Formen des Daseins ebenso wie obskuren Gebilden der Einbildungskraft. Und dabei werden Steine oder Tiere zu Akteuren oder gar zu Coautoren der Literatur – wenn man ihren Übersetzern glaubt (etwa Goethe, Novalis, E. T. A. Hoffmann). Diese Literaten bereichern die Semantik des Schreibens und Lesens, ja der Sprache überhaupt.

For millennia, most cultures took for granted that humans were not the sole bearers of language or the faculty of speech. Everything spoke, and everything was understood to be “animated” – not only animals and plants, but also stones, clouds, stars, rivers, and fire. The concept of elemental voicing must be approached against this backdrop. Why has it inspired humans for centuries, up to the present moment? And why has scientific rationality tended to depreciate it? This article introduces several traditions of thought concerning the languages of nature that are central to a genealogy of elemental voicing. Along the way, we encounter sympoietic modes of existence as well as more obscure figures of imagination. Indeed, stones and animals appear as agents in—or even as coauthors of—literary works, if we are to trust their translators (among them Goethe, Novalis, and E. T. A. Hoffmann). These writers expand the semantics of writing and reading, and of language as such.

I. *Natura loquax* – heute noch?

Über Jahrtausende gingen die meisten Kulturen dieser Welt davon aus, dass die Menschen nicht die einzigen Sprecher im Kreis der Entitäten wären. Alles spricht: *Natura loquax*.¹ Und ‚lebendig‘ war alles Sein, nicht nur Tiere und Pflanzen, sondern auch die anorganische Natur, also etwa Steine, Wolken, Sterne, Flüsse, Feuer, Erden. Alles lebt, das hieß: Leben ist die sprechende Verkörperung des Seins selbst. Doch die Dinge und Wesen sprechen nicht nur eine

¹ *Natura loquax*. Naturkunde und allegorische Naturdeutung vom Mittelalter bis zur frühen Neuzeit, hg. v. Wolfgang Harms, Heimo Reinitzer, Frankfurt/Main 1981; Hans Blumenberg: Die Lesbarkeit der Welt, Frankfurt/Main 1983.

Sprache, sie haben alle ihr eigenartiges Idiom, ihre je besondere linguale Ausrichtung und sprechen in vielen ‚Zungen‘. Zwar ist alles, was ist, artikuliertes Dasein, doch wir verstehen die Artikulationen der Natur nicht, oder nur unvollkommen. Im vielfältigen Tönen der Welt mag man zwar die Lautsprachen der Entitäten erkennen, doch überwiegend bleiben sie opak.

Untersuchungen zu Kommunikationsformen von Tieren wie auch zu ihrer Intelligenz oder ihrer Vernunft haben sich in den letzten Jahrzehnten zu einem internationalen Forschungsgebiet entwickelt. Tiere werden dadurch dem Menschen gerade in jenen Vermögen ähnlicher, die man früher als Privileg nur dem Menschen zugiebt hatte. Damit wird der Speziesismus im anthropologischen Denken zwar überwunden, doch bleibt man einem ‚Verstehen‘ der tierischen Sprachen und Kulturen noch immer fern. Mit den Erkenntnissen der Tierforschung wachsen die Rätsel mit.² Weniger weit entwickelt ist die Forschung zur Pflanzenseele und zur Kommunikation zwischen Pflanzen oder gar zu ihrer sozialen Wahrnehmung und Fürsorge untereinander.³ Doch unterdessen hat sich, trotz der oft genug esoterischen Inanspruchnahme der Pflanzenkommunikation, auch in diesem Feld eine empirische und perspektivenreiche Forschung etabliert.⁴

Wie also muss eine Philosophie der Natur aussehen, wenn sie die Vielheit der Gestalten, Expressionen, Physiognomien und Bedeutungen in sich aufnehmen will? Die westlichen Kulturen haben sich herrschaftlich in der Auffassung eingenistet, dass zuerst und zuletzt nur der europäische Mensch spricht. Weil alle nicht-europäische Artikulationen als Plappern oder bloßes Geräusch galten, entstand eine rigoros vereinfachte Welt. Diese zu beherrschen und zu kolonisieren fiel leicht. Den Lebewesen wurde jeder Eigenwert, ihren Tönen jede differenzierte Bedeutung abgesprochen. Erst recht kam den Materien keine Achtung und Wertschätzung zu. Alles, was nicht zum Kreis der weißen Kulturen

² Der Geist der Tiere. Philosophische Texte zu einer aktuellen Diskussion, hg. v. Markus Wild, Dominick Perler, Frankfurt/Main 2004; Markus Wild: Tierphilosophie zur Einführung, Hamburg 2008; Hans Werner Ingensiep, Heike Baranzke: Das Tier. Stuttgart 2008; Texte zur Tiertheorie, hg. v. Roland Borgards, Esther Köhring, Stuttgart 2015; Philosophie der Tierforschung, Bd. 1: Methoden und Programme; Bd. 2: Maximen und Konsequenzen; Bd. 3: Milieus und Akteure, hg. v. Martin Böhnert, Kristian Köchy, Matthias Wunsch, Freiburg/München 2016.

³ Maurice Maeterlinck: L'Intelligence des Fleurs, Frankfurt/Main 1918 (zuerst 1907); Londa Schiebinger: Das private Leben der Pflanzen. Geschlechterpolitik bei Carl von Linné und Erasmus Darwin, in: Das Geschlecht der Natur, hg. v. Barbara Ordland, Elvira Scheich, Frankfurt/Main 1995, S. 245–269; Brian J. Ford: Die geheime Sprache der Natur. Wie Tiere und Pflanzen sich verständigen, Wien 1998; Hans Werner Ingensiep: Geschichte der Pflanzenseele. Philosophische und biologische Entwürfe von der Antike bis zur Gegenwart, Stuttgart 2001.

⁴ Anja Paschold u. a.: Die Sprache der Pflanzen, in: Forschungsbericht 2005 – Max-Planck-Institut für chemische Ökologie, online unter: <https://www.mpg.de/414573/forschungs-schwerpunkt> (zuletzt am 12.11.2025).

gehörte, wurde der Ausbeutung preisgegeben. Jenseits ihres Nutzens hatten die nicht-menschlichen Entitäten keinerlei Eigenrecht oder Eigensinn.

Dennoch überliefern Kulturen und Religionen zahllose Zeugnisse, welche die Artikulationsvielfalt des Seienden belegen. In diesem Kontext sind die Annahmen über das elementare Sprechen oder auch des *Nature writing* zu rekonstruieren. Warum aber inspirieren diese, trotz ihrer Entwertung, seit Jahrhunderten so viele Menschen – bis heute? Warum werden sie, andererseits, von der wissenschaftlichen Rationalität verachtet?

An einigen Gabelungen des abendländischen Denkens werde ich Formen, Strukturen und Leistungen, aber auch das Verrückte der sprachlichen Auffassung der Natur, der *signatura rerum* darstellen. Wir begegnen dabei sympoetischen Formen des Daseins ebenso wie obskuren Gebilden der Einbildungskraft und der Vernunft. Auf keinen Fall wird die Freiheit der Literatur eingeschränkt. Einen Auftritt im *orbis litterarum* erhält alles, sofern es eine artikulierte Form mitbringt. Selbstverständlich reden in Mythen und Märchen auch Tiere und Pflanzen. Sogar zerstreute Materie wie der Staub oder das Moor sprechen ohne Zungen und finden Gehör jenseits der Menschengesprache. Und Steine oder Tiere werden zu Akteuren oder gar zu Coautoren der Literatur – wenn man ihren Übersetzern glaubt (etwa Goethe, Novalis, E. T. A. Hoffmann). Diese Literaten bereichern die Semantik des Schreibens, ja der Sprache überhaupt.

Im Folgenden werden nur Traditionen der Natursprachenlehre vorgestellt, die als Vorläufer des elementaren Sprechens gelten. Dabei wird man die ‚produktive Einbildungskraft‘ vermissen, die für die begriffliche Rekonstruktion, vor allem aber für die Praxis des elementaren Sprechens unverzichtbar ist. Schon bei Paracelsus ist die Einbildungskraft dasjenige Vermögen der Natur, durch das sprachanaloge Hervorbringungen und gattungsübergreifende Kommunikationen in die Welt treten. Dass die Dinge und Lebewesen gleichsam über sich hinaus reichen, also darstellende und gestaltbildende Akteure sind, das meint, dass sie ‚Ausdrucks-Kraft‘ aufweisen. Diese ist das Medium des Zusammenhangs aller Wesen. Elementares Sprechen heißt hier, dass die Welt, in der wir mit Anderen zusammenleben, imaginativ strukturiert wird. Imagination ist nicht bloß ein Vermögen, innere Bilder vorzustellen, sondern sie ist weltbilderzeugend und welterzeugend. Alle Dinge und Lebewesen strahlen, bei Paracelsus wie auch schon bei Lukrez, ständig ‚Bilder‘ aus, die auf anderes Dasein einwirken und von diesem wiederum responziert werden. Das ist das paracelsische, kommunikative Weltall, von dem wir kraft der Einbildungskraft annehmen können, dass es ‚spricht‘. Heute werden derartige befremdliche Ideen in den Performativitäts-Forschungen behandelt – unter Wahrung der wissenschaftlichen Standards.

II. „Die Natur hat nur eine Schrift ...“

Die einzige Wahrheit der Materie sei, keine Wahrheit zu haben, erklärt Hegel. Naturdinge vermögen nicht, sich zu ihrem Begriff zu verhalten. Sowenig Dinge Vernunft haben, sind sie eigener Wahrheit fähig. Anders Paracelsus: Jedes Ding hat die *scientia* seines Wachsens, Lebens, Fortpflanzens. Der Geist entziffert diese *scientia* aus den Signaturen der Dinge: durch diese spricht Natur auch zu uns. Die Signaturen aller Dinge, die sich, nach Jacob Böhme, in „gestaltntz“ und Klang manifestieren, kreieren das tönende und materiell fassbare Universum, das sich in Formen und Klängen sinnlich artikuliert. So schreibt Böhme 1635 in „De signatura rerum“:

[...] darumb ist in der *Signatur* der gröste verstand / darinnen sich der Mensch [...] nicht allein lernet selber kennen / sondern er mag auch darinnen / das Wesen aller Wesen lernen erkennen / dann an der eusserlichen gestaltntz aller Creaturen / an jihem trib vnd begierde / item an jhrem außgehenden hall/ stimm vnd spraache / kennet man den verborgnen Geist / dann die natur hat jedem dinge seine spraache (nach seiner Essentz vnd gestaltntz) gegeben / [...] ein jedes ding hat seinen Mund zur offenbarung / vnd das ist die Naturspraache / darauß jedes ding auß seiner eigenschafft redet / vnd sich immer selber offenbahret / vnd darstelltet worzu es gut vnd nutz sey.⁵

Signaturen sind jene artspezifischen Zeichen-Ensembles, in denen die Dinge und Lebewesen sich manifestieren. So entwickeln sie ein universales Netz von kommunikativen Akten. Dies zeigt sich in der Gestalt und in der Tonalität der Dinge, die damit ihr Inneres (*trib vnd begierde*) zu erkennen geben. So wird auch dasjenige kenntlich, was sie lebendig macht. Diese semiotische *und* expressive Welt, die sich aus den Artikulationen der Anderen bildet, ist zugleich das Medium, mittels dessen der Mensch sich selbst kennenlernt. Signaturenlehre ist also, anders als die heutige Naturauffassung, immer doppelgesichtig: im Vernehmen der Artikulationen der Anderen bildet sich ein reflexiver Prozess – das Sich-selbst-kennen-lernen. Das hat bei Böhme einen religiös-mystischen Hintersinn. Wir müssen ihn nicht mitvollziehen, um doch folgendes Prinzip anzuerkennen: Natur zu hören, zu lesen und zu erkennen muss mit Selbsterkenntnis verbunden sein, und umgekehrt. Diese intrinsische Verflechtung von Naturerkenntnis und Selbsterkenntnis ist in der Moderne weitgehend verloren.

Ernst Bloch spricht in dieser Tradition von einer „Doppelschrift der Natur“,⁶ von Realsymbolen und Realchiffren. Die Dinge sprechen: sie sind Zeichen – für

⁵ Jacob Böhme: Werke: Morgenröte im Aufgang; De Signatura Rerum, hg. v. Ferdinand von Lingen. Frankfurt/Main 2009, S. 509–791, hier: S. 518–519; Gernot Böhme: Die Signaturenlehre bei Paracelsus und Jacob Böhme. In: ders.: Natur, Leib, Sprache. Die Natur und der menschliche Leib, Rotterdam 1986, S. 15–26; Hartmut Böhme: Denn nichts ist ohne Zeichen. Die Sprache der Natur: Unwiederbringlich? In: ders.: Natur und Subjekt, Frankfurt/Main 1988, S. 38–66.

⁶ Ernst Bloch: Das Prinzip Hoffnung (1938–1947), Bd. 1, Frankfurt/Main 1982, S. 188.

Bloch weniger dessen, was sie sind, als dessen, was sie werden wollen. Das ist die Hoffnung im Kern der Materie selbst. Vorsichtiger Adorno: „Als verfügende sowohl wie versöhnte Sprache von Menschen möchte Kunst abermals heranziehen an das, was den Menschen in der Sprache der Natur sich verdunkelt.“⁷ Adorno glaubt nicht mehr an die Signaturenlehre der Natur; allenfalls hält die Kunst in Erinnerung, was die Sprache der Natur einmal war.

In den „Wanderjahren“ Goethes äußert Montan, Geologe und Montankundiger, zu Wilhelm: „Wenn ich nun aber diese Spalten und Risse als Buchstaben behandelte, sie zu entziffern suchte, sie zu Worten bildete und sie fertig zu lesen lernte, hättest du etwas dagegen? [...] Die Natur hat nur eine Schrift.“⁸ Auf der anderen Seite entdeckt Montan, „daß in der Menschennatur etwas Analoges zum Starrsten und Rohsten vorhanden sei“.⁹ „Steine sind stumme Lehrer, sie machen den Beobachter stumm und das Beste was man von ihnen lernt ist nicht mitzuteilen.“¹⁰

Man denke an die Figur der Makarie in ihrer Verwebung mit dem Kosmos. Sie wird als „lebendige Armillarsphäre“ bezeichnet und trägt den Kosmos gewissermaßen in sich: sie ist *kosmos anthropos*.¹¹ Das Goethe'sche Denken in Konfigurationen stellt der stellaren Makarie das „terrestrische Mädchen“ gegenüber, eine Gesteinsfühlerin.¹² Sie dient dem Steiger Montan als eine lebende „Wünschelrute“. Sie spürt „die Einwirkung der unterirdisch fließenden Wasser, metallischer Lager und Gänge sowie der Steinkohlen“ am eigenen Leib und weiß „sowohl chemische als physische Elemente durchs Gefühl gar wohl zu unterscheiden [...], ja sogar schon durch den Anblick das Schwerere vom Leichteren“ zu differenzieren.¹³ Die Gesteinsfühlerin in den „Wanderjahren“ verweist auf die Pendel-Szene in den „Wahlverwandtschaften“: hier nimmt Goethe die Untersuchungen des romantischen Physikers Johann Wilhelm Ritter über einen südtirolischen Gesteinsfühler auf – der bei Goethe weiblich ist.¹⁴

Wäre es eine Konsequenz der „Sprache der Natur“, dass die Abgründe und Disjunktionen zwischen Menschen und Natur sich schlossen? Verwandtschaften, Ähnlichkeiten, Nachbarschaften kämen ins Spiel: ein Netzwerk entstünde aus

⁷ Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie, Frankfurt/Main 1970, S. 120.

⁸ Johann Wolfgang Goethe: Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden (1829), in: ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, hg. v. Karl Richter u. a., Bd. 17: Wilhelm Meisters Wanderjahre. Maximen und Reflexionen, München 1991, S. 239–512, hier: S. 267.

⁹ Ebd., S. 444.

¹⁰ Ebd., S. 84.

¹¹ Vgl. Heinrich Schipperges: Kosmos Anthropos: Entwürfe zu einer Philosophie des Leibes. Stuttgart 1988.

¹² Goethe [Anm. 8], S. 672.

¹³ Ebd., S. 671.

¹⁴ Otto Brahm: Eine Episode in Goethes Wahlverwandtschaften, in: Zeitschrift für deutsches Altertum 26, 1882, S. 194–198.

Bindungen, Beziehungen, Wechselwirkungen und Verwandlungen. Es wäre eine Welt von Ausdruck und Bedeutung, durchwirkt von Einbildungskräften. Natur wäre eine Projektion von uns wie umgekehrt wir eine Projektion der Natur wären. Als bald vorstellbar wären der steinerne Mensch, der kosmische Leib, das Feuer-Ich, der Wasser-Körper oder der Baum-Mensch. Novalis schreibt fünf- und zwanzig Jahre vor Goethes „Wanderjahren“:

Drückt nicht die ganze Natur so gut, wie das Gesicht, und die Geberden, der Puls und die Farben, den Zustand eines jeden der höheren, wunderbaren Wesen aus, die wir Menschen nennen? Wird nicht der Fels ein eigenthümliches Du, eben wenn ich ihn anrede? [...] In jenen Statuen, die aus einer untergegangenen Zeit [...] übriggeblieben sind, leuchtet [...] ein seltenes Verständniß der Steinwelt hervor, und überzieht den sinnvollen Betrachter mit einer Steinrinde, die nach innen zu wachsen scheint. Das Erhabne wirkt versteinern [...] Könnte die Natur nicht über den Anblick Gottes zu Stein geworden seyn? Oder vor Schrecken über die Ankunft des Menschen?¹⁵

Wir erinnern an Perseus. Dem listigen Krieger gelingt es, die angsterregende Medusa zu töten, indem er ihr das Haupt abschlägt. Ihr Blick versteinert. Doch eben diesem Blick weicht Perseus aus, indem er in einen Spiegel schaut, der das ‚Bild‘ Medusas einfängt. So durch Indirektheit vor ihrem Anblick geschützt, kann er sie enthaupten. Ihr abgeschlagenes Haupt führt er fortan mit sich, um es seinen Feinden entgegenzuhalten, denn nur schon der Anblick des Hauptes lässt alles versteinern. Magisch-dämonischer Schrecken geht noch von der toten Medusa aus. In ihrem versteinernenden Anblick wird alles zur Skulptur oder zum Petrefakt. Eine Bild-Tötungsmaschine. Das Haupt der Medusa ist mithin auch eine Allegorie der Bildhauerei, in der alles zur *nature morte* wird. Sie besagt auch, dass wir Menschen (wieder) zu Stein werden können, denn die Menschen sind bei Ovid ein „genus durum“¹⁶: Einst wurde die Menschheit in einer magischen Prozedur von den Überlebenden der Sintflut, Deukalion und Pyrrha, aus Stein geschaffen. Seither ist das „Steinherz“, das sich nicht erweichen lässt, eine feste Metapher für die ungerührte Hartherzigkeit, die zu uns gehört, nicht anders als die schmelzende Liebe.¹⁷ Wir sind erdig, feucht, warm, wir sind Fleisch – und mithin ein ebenso steinernes wie weiches, ein aggressives wie verletzliches Geschlecht (so Ovid). Das heißt nichts anderes, als dass die Natur sich in uns ausdrückt, so, wie wir uns in ihr ausdrücken. An eine solche ‚tiefe‘ Polarität reicht nur das elementare Sprechen heran.

¹⁵ Novalis: Die Lehrlinge zu Sais, in: ders.: Schriften, hg. v. Paul Kluckhohn, Richard Samuel, Bd. 1: Das dichterische Werk, Stuttgart ³1977, S. 79–112, hier: S. 100–101.

¹⁶ Ovid [Publius Ovidius Naso]: Metamorphosen, Stuttgart 1980, I, 414/5. Vgl. Vergil [Publius Vergilius Maro]: Georgica, in: ders.: Landleben: Catalepton. Bucolica. Georgica. Lateinisch und Deutsch, Bd. 1, hg. v. Johannes Götte, Maria Götte, Zürich ⁶1995, hier: S. 86.

¹⁷ Manfred Frank: Steinherz und Geldseele. Ein Symbol im Kontext, in: Das kalte Herz, hg. v. dems., Frankfurt/Main 1981, S. 253–387.

Bei Novalis lesen wir: jede Landschaft spricht – wild oder heiter, wehmütig oder düster, chaotisch oder harmonisch. Wo sind die Grenzen zwischen Menschen, Tier, Pflanze, Erde, Himmel, Feld oder Wasser? Dürfen wir aus diesen Verwandtschaften, Analogien und Korrespondenzen darauf schließen, dass sich im Universum der Zeichen die Grenzen zwischen den Entitäten der Natur auflösen? Entdifferenzierung statt Trennung? Kohabitation statt Spaltung? Symbiose statt Hostilität? Auch diese in ihren Wirkungen durchaus problematischen Formen und Qualitäten gehören zum elementaren Sprechen.

„Der Mensch spricht nicht allein – auch das Universum *spricht* – alles spricht – unendliches Sprechen. Lehre von den Signaturen.“¹⁸ Johann Georg Hamann, ein Königsberger Zeitgenosse von Kant, meinte, dass unsere Wörter „Übersetzungen“ seien der stummen Reden, die die Dinge mit uns führen. Novalis wiederum lässt im Tempel zu Sais die Dinge von einer verlorenen Zeit des harmonischen Miteinanders sprechen, während in der Gegenwart diese Einheit von Mensch und Natur zerfallen sei:

Er [der Mensch] kann nichts liegen lassen, tyrannisch trennt er uns und greift in lauter Dissonanzen herum. Wie glücklich könnte er seyn wenn er mit uns freundlich umginge, und auch in unsern großen Bund träte, wie ehemals in der goldnen Zeit, [...]. In jener Zeit verstand er uns, wie wir ihn verstanden. Seine Begierde, Gott zu werden, hat ihn von uns getrennt, er sucht, was wir nicht wissen und ahnden können, und seitdem ist er keine begleitende Stimme, keine Mitbewegung mehr.¹⁹

Wenn der Mensch dem „Gotteskomplex“²⁰ erliegt und *homo secundus deus* zu werden beansprucht, dann verstummen die sprachförmigen Expressionen der Dinge: sie hören auf, Mitbewegung und begleitende Stimme der Natur zu sein. Romantische Dichtung übersetzt die Artikulationen der Dinge in menschliche Sprache. Diese Dingsprache ist nicht identisch mit der auf Atmung, Artikulationsorganen und grammatisch-semantischer Organisation beruhenden Menschensprache. Die Dingsprache, also das elementare Sprechen, ist nicht identisch mit der skripturalen Textur der Sprache. Man könnte aber von einer symphonischen Parallelbewegung der Artikulations-Weisen von Menschen, Lebewesen und Dingen sprechen. Menschen sind von Natur mitbewegte Sprecher, gewissermaßen Konsonanten des allgemeinen Daseins, das wir mit Pflanzen, Tieren, aber auch mit dem mineralogischen Reich teilen. Wir leben in einem ungeklärten *commercium* mit den nicht-menschlichen Wesenheiten. Wenn Menschen und Entitäten derart in einer planetarischen Textur verwoben wären, dann hören wir auf, der Souverän des Handelns und Denkens zu sein. Die Sprache der Dinge ist dann die Sprache aus der Perspektive des radikal Anderen. Dieses Andere

¹⁸ Novalis [Anm. 15], Bd. II, S. 267–268.

¹⁹ Ebd., Bd. I, S. 95–96.

²⁰ Horst Eberhard Richter: Der Gotteskomplex. Die Geburt und die Krise des Glaubens an die Allmacht des Menschen, Reinbek bei Hamburg 1990.

ist nicht nur das Andere des Menschen, sondern umgekehrt ist der Mensch zugleich das Andere der Wesenheiten – z. B. aus der Perspektive des Staubs, der Buche oder des Dachs. Das räumt dem Anderen ein Eigenes ein, Ausdruck und Artikulation, sowie die Fähigkeit, Beziehungen aufzubauen, z. B. in Symbiose und Sorge, in Tausch und Schutz. Aus diesen Phänomenen konnte sich die Actor-Network-Theory entwickeln, die implizit eine Natursprachenlehre enthält.

III. Kontroversen in Ästhetik und Semiotik der Natur um 1800

In der Wahrnehmung der Eroberer waren ‚Wilde‘ bloße Natur wie Bäume oder Erde. ‚Wilde‘ sind Rohstoff. Natur ist Rohstoff. Zum Handel bestimmt. Quellen des Reichtums. Quellen der Macht. Als die Geschichte, so Ernst Kapp (1845), ins Stadium der ozeanischen Kulturen trat, da avancierten zu Weltmächten nur jene Länder, welche die Meere zu beherrschen gelernt hatten.²¹ Der Bemeisterung der Ozeane folgte die Territorialisierung neuer Kontinente und die Unterwerfung der ‚Naturvölker‘. Was sollten indigene Völker den Europäern zu sagen haben? Das war so absurd wie die Wahnidee eines poetisch Trunkenen, wonach Steine und Bäume zu ihm sprächen (etwa bei Ludwig Tieck).

Von einer „Sprache der Natur“ zu reden, als käme darin etwas Ursprüngliches zu Wort, gilt heute als Rückfall in die Metaphysik. Selbst die Romantiker waren hier vorsichtig. Man denke an Novalis: „Man kann nicht sagen, daß es eine Natur gebe ohne etwas überschwengliches zu sagen.“²² Das gilt heute um so eher, als wir es nur noch mit anthropogener Natur zu tun haben. Hier gilt der Satz Heisenbergs, dass im Feld der Natur der Mensch nur noch sich selbst gegenübersteht.²³ Heidegger kehrt den Satz um, derart, dass eben dadurch der Mensch seinem Wesen gar nicht mehr begegne.²⁴ Bei Heisenberg wird die Sprache zu einem universalen Solipsismus, bei Heidegger wird die Möglichkeit eines inkommensurablen Sprechens offengehalten, wenn nicht sogar exklusiv von ihm selbst in Anspruch genommen. Von Hans Blumenbergs Philosophie her muss man die Erweiterung der menschlichen Rationalität bis in kosmische Dimensionen so verstehen, dass darin das Wissen um die Unvermittelbarkeit des menschlichen Maßes mit den Maßen der Natur mitwachse. Die scheinbare Vernunftangemessenheit des Alls verdeckt, dass der Mensch auf dem Planeten Terra sich in kosmologischer Einsamkeit einzurichten hat. Insofern führt heute die wissenschaftliche Rationalität wieder auf das absolut Andere der Natur und leitet so die Möglichkeit einer neuen Selbstbegegnung ein. Im Maß, wie die

²¹ Ernst Kapp: Philosophische oder vergleichende allgemeine Erdkunde als wissenschaftliche Darstellung der Erdverhältnisse und des Menschenlebens nach ihrem innern Zusammenhang, Braunschweig 1845.

²² Novalis [Anm. 15], Bd. I, S. 85.

²³ Werner Heisenberg: Das Naturbild der heutigen Physik, Hamburg 1957, S. 17 f.

²⁴ Martin Heidegger: Die Technik und die Kehre, Pfullingen 1987, S. 27.

Menschen Sprache den Kosmos durchdringt und zur einzigen Sprache in der Welt wird, wächst auch die Selbstfremdheit. Damit wird die Erfahrung der Vielsprachigkeit der Natur und der Lebewesen vollends verdunkelt.

Ganz anders der römische Dichter Ovid. Das elementare Sprechen wird bei ihm als eine morphologische, weltbildende Kraft verstanden. Diese charakterisiert die Lebewesen ebenso wie das stellare Universum. So kann das Steinerne die Züge des Organischen zeigen, die Pflanze die Figur eines Tieres aufweisen, können Menschen zu Tieren oder Pflanzen werden, treten wunderliche Mirabilia auf, oder das Schicksal eines Menschen steht im Zeichen eines fernen Sterns. Gerade weil die Natur eine unerschöpfliche Zeugungsstätte von plastischen Formen ist, muss die Naturgeschichte offen sein für Fabulae und Curiosa, für Wunder und geheimnisvolle Zeichen. Immer ist das elementare Sprechen mal *signatura rerum*, eine objektive Semiotik der Natur, mal ein Signifikantenspiel des subjektiven Geistes. Dass die sprechende Natur solcherart ein Grenzphänomen ist, macht ihre Attraktivität in einer Epoche aus, in der die objektive Semiotik, der Experimentalismus und der ästhetische Schein der Natur gerade nicht für getrennte Reiche stehen; sondern sie werden zu einer Einheit synthetisiert. Solange diese Einheit von Natur, Wissenschaft und Kunst besteht, ist auch die „Lesbarkeit der Welt“ gesichert.²⁵

Darüber aber spottet bereits Schiller:

Wer die launichten Spiele der Natur, die Bildungen, mit denen sie stiefmütterlich bestraft und mütterlich beschenkt hat, unter Klassen bringen wollte, würde mehr wagen als Linné, und dürfte sich sehr in acht nehmen, daß er über der ungeheuren kurzweiligen Mannigfaltigkeit der ihm vorkommenden Originale nicht selbst eines werde.²⁶

Für Schiller ist der alte Typ der „Kunstvollen Wissenschaft“²⁷ nicht mehr auf der Höhe der Vernunft, sondern zu einem Spleen geworden. Wenn man also an der Möglichkeit eines elementaren Sprechens festhalten will, so muss man mit der unerwünschten Nachbarschaft sonderbarer, skurriler, esoterischer, auch verrückter Gemeinschaften und fixen Ideen rechnen, mit all den obdachlosen Verwandten der früher ehrwürdigen Religionen und seriösen Naturphilosophien, die Kant als „Kandidaten des Hospitals“²⁸ zu bezeichnen sich nicht scheute.

²⁵ Blumenberg [Anm. 1].

²⁶ Friedrich Schiller: Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen, in: ders.: Sämtliche Werke in 5 Bänden, hg. v. Peter-André Alt, Albert Meier, Wolfgang Riedel, Bd. V: Erzählungen. Theoretische Schriften, München 2004, S. 287–327, hier: S. 319.

²⁷ Barbara Maria Stafford: Kunstvolle Wissenschaft. Aufklärung, Unterhaltung und der Niedergang der visuellen Bildung, Amsterdam, Dresden 1998.

²⁸ Immanuel Kant: Träume eines Geistersehers, erläutert durch Träume der Metaphysik, in: ders.: Werke hg. v. Wilhelm Weischedel, Bd. 2, Frankfurt/Main 1977, S. 919–989, hier: S. 969 (= A 72).

IV. Menschenrecht auf Natur

Schon im 18. Jahrhundert wird die Natur zum Imitat: englische Parks und Landschaftsgärten sollten den Schein des Naturwüchsigen wecken. Es herrschte eine konstruktivistische Ästhetik. Die nach literarischen Topoi aufbereiteten Parks „sprachen“ zu den Lustwandelnden nach kalkulierten Wirkungseffekten: dort melancholisch, hier lieblich; dort erhaben, hier verspielt. Natursprache als Echo: aus ihr halt zurück, was der Mensch hineinruft. Das ist das Gegenteil vom elementaren Sprechen. Vielmehr herrscht die wirkungsästhetische Dramaturgie des Theaters, das sich die Natur zur Bühne nimmt. Der englische Garten ließ vergessen, dass seine Natürlichkeit ein Effekt von Planung und Arbeit war. In Wahrheit untergrub die ‚ornamented farm‘, die ästhetisch wie agrarwirtschaftlich in ganz Europa verbreitet wurde, die Geltung der nicht-menschlichen Natursprache.

Denn parallel zu den englischen Gärten, Parks und Landgütern breitete sich die industrielle Ausbeutung der Natur aus. Die Erde war *dominium hominis* – das war das industrielle Projekt, das heute von der planetarischen Dimension des Anthropozäns abgelöst wird. Die Territorialisierung des Meeres, des Bodens und des Luftraums hat die letzten Fronten erreicht. Im Tiefenraum von Meeren und Landmassen sowie im Höhenraum wurde die Vertikale technisch erschlossen. Sie war seit alters für den Menschen tabu. Jetzt im planetarischen Weltzeitalter wird die Erde zum Satelliten oder Raumschiff. Dessen Orbit ist die nur vorläufige Grenze der Kolonisierung des Raums. Angestrebt wird im ökonomisch-militärischem Interesse die Eroberung des Weltraums. Am Ende der Odyssee im Weltall ist der Mensch allein – obwohl doch diese Reise ausdrücklich als Suche nach extraterrestrischen Entitäten angelegt war. Das heißt: die Sprache war, ist und wird (gewesen) sein ein Monolog des Menschen. Natur spricht nicht, sie antwortet nicht. Sie ist ein epistemisches Ding, das in anthropogenen Arrangements konstituiert wird. Vergehen diese, so vergehen mit uns auch die Sprachen und schließlich das elementare Sprechen.

So mag es scheinen. Doch heute wächst das Bewusstsein für die selbstorganisierten Lebenszusammenhänge der Erde. Vielleicht ist unsere kreative Intelligenz nur ein Ableger²⁹ der umfassenden, selbstorganisierten Produktivität der Natur, auf die wir immer schon angewiesen waren. Dieser Respekt vor den Prinzipien der Natur, der Gaia, hat nur noch wenig mit dem sprachmetaphysischen

²⁹ Erich Jantsch: Die Selbstorganisation des Universums. Vom Urknall zum menschlichen Geist, München 1979; James Lovelock: Gaia. A New Look at Life on Earth, Oxford 1979; James Lovelock: The Ages of Gaia, New York 1988; Ilya Prigogine, Isabelle Stengers: Order out of Chaos: Man's New Dialogue with Nature, Frankfurt/Main 1995; Lynn Margulis, Dorion Sagan: Microcosmos. Four Billion Years of Microbial Evolution, New York 1986; William Irwin Thompson: Gaia. A Way of Knowing. Political Implications of the New Biology, Chicago 1987.

Konzept zu tun, wonach den Dingen ein Sinntext eingraviert ist. Diesen muss der Mensch nur lesen lernen, um seine Stellung in der Natur zu verstehen.

Wenn heute das elementare Sprechen wieder verhandelt wird, so ist dies angesichts der historisch einzigartigen Dominanz der Technik überraschend. Doch zugleich mit dem Siegeszug der Naturwissenschaften und der von ihnen abhängigen Technologien wächst die Einsicht in die Verdrängung der ästhetisch-semiotischen Dimensionen im Mensch-Natur-Verhältnis. Wenn heute Natur nicht mehr zu ‚bewahren‘, sondern vielmehr zu entwickeln ist, nach Maßstäben, über die wir entscheiden, so gehören die Kreationen von Künstlern, Philosophinnen und Architekten ‚elementar‘ zum Projekt einer künftigen, humanen Natur. Das Ästhetische und Bedeutsame aber zielt immer auf Wirkungen, durch welche, nach Kant, „Natur in ihren schönen Formen figürlich zu uns spricht“.³⁰ Wie immer man das Kant’sche Modell einschätzen mag, man kann hinter den historischen Anspruch des Menschen auf eine Natur, die ihn ästhetisch anspricht und ihm etwas bedeutet, nicht mehr zurück. Die Vernachlässigung dieses Menschenrechts auf eine ästhetische Natur und des Rechts der Natur auf Achtung ihrer selbst, hat wesentlich zur Zerstörung der Natur beigetragen. Aby Warburg spricht vom Menschenrecht des Auges.³¹ Dieses Recht erzeugt nicht nur ästhetische, sondern auch ökologische Wirkungen. Indes, die Entwicklung läuft ins Gegenteil: Die Unbewohnbarkeit der Erde ist heute vorstellbar, sogar wahrscheinlich geworden. Dafür schaffen Katastrophen Evidenzen.³²

Dass Natur uns etwas „sagt“, was mit der Menschensprache nichts zu tun hat, kam in den Künsten metaphorisch und chiffrenhaft zum Ausdruck. In diese Ästhetik ist das ältere Konzept der „Sprache der Natur“ eingegangen. Wenn das sprachmetaphysische Konzept neu reflektiert werden soll, so kann es nicht um eine schlichte Wiederauflage gehen.

Bei der Ausarbeitung einer ökologischen Naturästhetik und einer Idee des elementaren Sprechens wird man bei der großen Philosophie der Sattelzeit nicht viel Unterstützung finden. Besonders bei Hegel wird der Natur kein eigenes Gewicht einräumt. Das ist von Bloch wie Adorno kritisiert worden. Wie soll, so Hegel, Natur anders zur Sprache kommen, als dass der Geist ihr ihren Ausdruck vorbuchstabiert. Es gebriecht, wie Adorno kritisiert, der Hegel’schen Ästhetik an Sinn „für alles Sprechende, das nicht signifikativ wäre“.³³ Das Idiom der nicht-sprachlichen Zeichen gilt Hegel kaum für mehr als Idiotismus.

Natura naturans, die eigenwillig produzierende und mehr-als-geistige-Natur hat bei Hegel abgedankt. Von der Pflanze übers Tier zum menschlichen Leib, vom

³⁰ Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft, Berlin ²1793, B169.

³¹ Werner Hofmann, Georg Syamken, Martin Warnke: Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg, Hamburg 1980.

³² Eva Horn: Zukunft als Katastrophe, Frankfurt/Main 2014.

³³ Adorno [Anm. 7], S. 116.

Kristall bis zu den Gesetzmäßigkeiten des Kosmos rechnet Hegel am Naturschönen den Mangel durch, dass es die Totalität des Begriffs nicht „unmittelbar für das Bewußtsein“ darstelle.³⁴

Bei Hegel führt der Geist in der Natur einen Monolog mit sich selbst, während Novalis die Reste der Natur-Sprache retten möchte. Was vom Naturschönen in unsere Sprache hineinreichen mag, ist nicht Begriff, sondern ein poetisches Sprechen, das spricht, ohne zu bestimmen.

Darin ist, wie Kant vorsichtig sagt, der Wunsch eingeschlossen, dass die

Natur wenigstens eine Spur zeige, oder einen Wink gebe, sie enthalte in sich irgend einen Grund, eine gesetzmäßige Übereinstimmung ihrer Produkte zu unserm von allem Interesse unabhängigen Wohlgefallen (welches wir a priori für jedermann als Gesetz erkennen) anzunehmen: so muß die Vernunft an jeder Äußerung der Natur von einer dieser ähnlichen Übereinstimmung ein Interesse nehmen.³⁵

„Spur“, „Wink“, „Äußerung der Natur“, „Übereinstimmung“: deutet sich im Zentrum des Vernunftinteresses ein semiologisch-ästhetischer Naturbegriff an? Man spürt etwas von der Macht der Natur, die sie noch im aufgeklärten Nachdenken des Schönen behält.

V. Paracelsische Natursprache und ihr Ende

„So bleibt“, sagt Paracelsus, „Gott in allen Dingen der oberste Skribent, der erste, der höchste, und unser aller Text.“³⁶ Noch in der Romantik soll die Poesie der Zauberstab sein, der die schlafende Natur in Sprache und Musik verwandelt: „Schläft ein Lied in allen Dingen, / Die da träumen fort und fort, / Und die Welt hebt an zu singen, / Triffst du nur das Zauberwort.“³⁷ Was bei Paracelsus Gegenstand der Naturforschung war, muss um 1800 durch Kunst evoziert werden, nämlich die verlorene Sprache der Dinge. Doch im Bannkreis der Aufklärung überlebt die Natursprachenlehre nur in Nischen des Aparten und Skurrilen, wenn nicht des Esoterischen. Die Hieroglyphik der Natur entstammte im Mittelalter der christlichen Schöpfungs- und Naturtheologie. Diese religiöse Herkunft wurde nicht einmal in der Aufklärung verleugnet. Man lese etwa Friedrich Gottlieb Klopstock, der an der Natur „deiner Erfindung Pracht“

³⁴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik, in: ders.: Werke in 20 Bd., hg. v. Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel, Bd. 13: Vorlesungen über die Ästhetik I, Frankfurt/Main 1970, S. 151.

³⁵ Kant [Anm. 30], B 169.

³⁶ Paracelsus, Theophrastus von Hohenheim: Werke in 5 Bänden, hg. v. Will-Erich Peuckert, Bd. II, Basel 1965–1968, S. 479.

³⁷ Joseph von Eichendorff: Wünschelrute (1838), in: ders.: Werke in sechs Bänden, hg. v. Wolfgang Frühwald, Brigitte Schillbach, Hartwig Schultz, Bd. 1, Frankfurt/Main 1987, S. 328, hier: S. 328.

pries;³⁸ oder Barthold Hinrich Brockes, der in der Natur immer wieder den erfindungsreichen Gott-Künstler entdeckte. Diese kunstvolle Natur ist erst bei Charles Darwin subjektlos, d. h. kontingent geworden, aber immer noch von einer überwältigen Pracht.³⁹ Aus den neun Bänden des „Irdischen Vergnügens in Gott“ des Hamburger Ratsherrn Brockes sei aus dem ersten Teil das Gedicht „Die Nachtigall, und derselben Wett=Streit gegen einander“ genannt:⁴⁰ eine lyrisch-physikotheologische Studie, in der diese gesanglichen „Wunder-Werke der wirkenden Natur“ von den hörenden Menschen als „des Schöpfers Macht“ verehrt werden sollen. Brockes wird nie müde, von der Fliege bis zum „gestirnten Himmel“, von der „Kirsch=Blüthe bey der Nacht“ bis zur „Schönheit des stillen Meers“, die Erscheinungen der Natur als Artikulationen Gottes zu preisen, der die Welt für unseren Nutzen *und* Genuss eingerichtet hat. Für den Physikotheologen wird die Welt zu einer großartigen Ausstellung göttlicher Schönheiten, in denen der Dichter endlos schwelgt. Das ist, mitten in der Aufklärung, die Beschwörung einer längst verlorenen Weltsicherheit.

Denn die Aufklärung, so Johann Georg Hamann, hat „die Natur aus dem Weg geräumt“. ⁴¹ „Wodurch sollen wir aber die ausgestorbene Sprache der Natur von den Toten wieder auferwecken?“⁴² Was für Paracelsus das Lebendigste ist, die *signatura rerum*, ist für Hamann tot. „Nachdem Gott durch Natur und Schrift [...] sich erschöpft“ hat⁴³ und Philosophen zu Totengräbern der lebendigen Sprache der Natur geworden sind, bleibt für die Natursprache nur noch das Asyl in einer Theorie der Kunst, um zu erinnern, was einmal die ‚objektive Semiotik‘ der Natur war. Die grammatologische Struktur der Natur war das Apriori der Sprache, nicht die Sprache das Apriori von Natur.

Das Programm zu einer pansemiotischen Theorie der Natur bildete die historische Grundlage wohl auch für die Ästhetik des elementaren Sprechens. Foucault rekonstruiert in der Renaissance die Form einer Episteme, die die Natur als ein

³⁸ Friedrich Gottlieb Klopstock: Der Zürchersee (1750), in: ders.: Werke und Briefe. Historisch-Kritische Ausgabe, hg. v. Horst Gronemeyer u. a., Bd. 11: Oden. Text, Berlin 2010, S. 95–97, hier: S. 95.

³⁹ Charles Darwin: On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life, London 1859, S. 489–490; Charles Darwin: The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex, London 1871, Bd. I, S. 252–423, Bd. II, S. 1–405. Vgl. Denis Dutton: The Art Instinct: Beauty, Pleasure, and Human Evolution, New York, Berlin, London 2009; Winfried Menninghaus: Das Versprechen der Schönheit, Frankfurt/Main 2003; Richard O. Prum: The Evolution of Beauty. How Darwin's Forgotten Theory of Mate Choice Shapes the Animal World – and Us, New York 2017.

⁴⁰ Barthold Heinrich Brockes: Irdisches Vergnügen in Gott, Teil 1, Hamburg 1721, S. 76.

⁴¹ Johann Georg Hamann: Sämtliche Werke, hg. v. Josef Nadler, Bd. II, Wien 1949–1953, S. 206.

⁴² Ebd., S. 211.

⁴³ Ebd., S. 213.

„Spiel der Zeichen“ auslegt, „die man entziffern muß“. ⁴⁴ Entsprechend sind bei Paracelsus alle Dinge deiktisch. Sie haben ein Sein und eine Bedeutung, die sich im Zeigen des Namens zur Entzifferung anbieten; und sie haben eine Form, die die Welt zu einem musikalischen Ereignis werden lässt. Das sich-zeigende Zeichen ist „ein Zuwerfen“ ⁴⁵ der Bedeutung zum „Lesen“ „im Licht der Natur“ (*lumen naturale*). Durch dieses „Zuwerfen“ der sprachlosen Zeichen übersetzt sich der wortlose Name der Dinge in menschliche Sprache. Paracelsus betont, dass die Signatur ihren Ursprung nicht in der Sprache, sondern umgekehrt die Sprache ihren Ursprung in der „zugeworfenen“ Signatur der Dinge hat: Die Semiotik „kommt in das Alphabet von außen hinein; aber im Firmament, da ist es im Ursprung, und der litera, das ist die Letter, ein Ding.“ ⁴⁶ So heißt es bei Paracelsus:

nichts ist ohne ein Zeichen; das ist, die Natur läßt nichts von ihr gehen, ohne daß sie das nit bezeichnet, das in ihm ist [...]. Und es ist nichts so Geheimes im Menschen, das nit ein auswendig Zeichen an sich hätte [...]. Der da die natürlichen Dinge beschreiben will, der muß die Zeichen vernehmen, und aus den Zeichen das selbige erkennen [...]. Denn „signatura“ ist scientia, durch die alle verborgenen Dinge gefunden werden. ⁴⁷

Die Zeichen, die die Dinge auf der Stirn tragen, reduplizierten sich in der Auslegungskunst nur in einem anderen Medium. Denn alles Semantische, ob das einer Ameise oder eines Menschen, war ein Element im semiotischen Netzwerk des Universums. Der Weg, den das Zeichen vom Ding zum Wort nimmt, war spiegelsymmetrisch zu dem, den die Signatur von der Oberfläche der Dinge zu ihrem sprachlichen Ausdruck durchläuft. Diese Korrespondenz von Signatur und Sprache ist „ein und dasselbe Spiel [...] und deshalb können die Natur und das Verb sich unendlich durchkreuzen und für jemanden, der lesen kann, gewissermaßen einen großen und einzigen Text bilden“. ⁴⁸ Die starke These lautete: Wir bewegen uns in nur *einer* Welt, der Welt der Zeichen, die sich unendlich durch die Medien der Dinge *und* der Sprache ausdehnen. So steigt das Wissen auf der Leiter der Sprachen bis zu jener Urschrift Gottes empor, welche den Prätext für das Spiel der Schöpfung bildet. Denn diese ist, wie Hamann sagt, „eine Rede [...], deren Schnur von einem Ende des Himmels biß zum andern sich erstreckt“. ⁴⁹ Worin Menschengesprache und Dingsignaturen zusammenhängen, das ist das *tertium datur* der Natursprachen-Lehre, welche die Disruptionen der

⁴⁴ Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt/Main ³1980 (zuerst 1966), S. 63. Vgl. ebenso Erich Rothacker: Das Buch der Natur, Materialien und Grundsätzliches zur Metapherngeschichte, Bonn 1979.

⁴⁵ Paracelsus [Anm. 36], Bd. II, S. 450.

⁴⁶ Ebd., S. 451.

⁴⁷ Ebd., Bd. I, S. 297–300.

⁴⁸ Foucault [Anm. 44], S. 66.

⁴⁹ Johann Georg Hamann: Briefwechsel, hg. v. Walther Ziesemer. Wiesbaden 1955–1965, Bd. I, S. 393.

Welt durch das Spiel der Ähnlichkeiten überbrückt. Darauf könnte sich die Poetik des elementaren Sprechens, aber auch das Nature Writing-Konzept berufen. Dinge und Menschen finden zu korrespondierenden Positionen in einem Kosmos aus Zeichen. In der Renaissance herrscht für Foucault ein untergegangener Typus von Kultur und Wissen. Er wurde revolutioniert durch die Trennung von Sachen und Wörtern, durch die Zerschlagung der „Zusammengehörigkeit von Sprache und Welt“⁵⁰ in den konventionalistischen Zeichentheorien.

VI. Zwiespalt und Zusammenhang der Elemente

Heute wissen wir, dass Technik-Entwicklung, Kapitalismus und Naturzerstörung eng verbunden sind. Die Ökologie ist jene neuere Naturwissenschaft, in der die vier Kompartimente der Elemente gegenüber ihrer Entwertung in der neuzeitlichen Physik und Chemie wieder zu einer wenigstens technischen Geltung kommen. Könnte es sein, dass die Liquidierung der Elemente ein Missgriff war, der die ökologischen Katastrophen begünstigte? Wie stehen ästhetische Wahrnehmung und naturwissenschaftliche Konzepte, kulturelle Topik und mediale Form der Elemente zueinander? In welchem Verhältnis steht die Welt der Stoffe zur Welt der Zeichen, der Bilder, der ästhetischen Zirkulation? Sind die Elemente eine Art Spiegeleffekt, durch den sich die Medien, die Künste und die Ökologie reflektieren? Verweist der radikale Konstruktivismus womöglich auf sein Gegenteil, auf das bloß Faktische und Stoffliche, auf Brutalität und Faszination des Elementaren?

In unserer hypertechnischen Welt sind die Elemente an den Rand der Merkwelt der industriellen Zivilisationen gerückt. Sie werden als solche kaum mehr erfahren. Natur, Leib, Elemente sind nicht länger etwas Gegebenes. Sie werden künstlich in dem Sinn, dass sie unter Schutz gestellt oder produziert werden. Kurz, sie sind nicht unverfügbarer Grund des Daseins, sondern Momente normativer, individueller wie kollektiver Planung.

Sich wieder an den Stoffen und Materien zu orientieren, ist mit dem Risiko des totalen Absturzes behaftet. So warnen die Eliten, die sich für vernünftig halten. Alles Materielle kann zwar erworben, gesammelt, berührt und bewundert werden, dennoch bleibt es der Vollendung bedürftig, es ist unfertig und seinem Wesen nach endlich. Es ruft gewissermaßen nach Gestaltung (daher die Konjunktur des Design). Das *Non-finito* der Dinge bezeichnet Objekte oder auch Weltzustände, die nicht finalisiert sind und in diesem Zustand vor uns stehen: unabgeschlossen, provisorisch, temporär, amorph, bedeutungslos. Dies sind Merkmale des Elementaren. Das Elementare wird in der Moderne zu einer Irritation, einem *perturbateur*, womöglich einem Saboteur in der Ordnung der Dinge. Für die klassischen Elemente war es charakteristisch, dass die elementische Welt mit der widersprüchlichen Bestimmung der „kreativen Zerstörung“

⁵⁰ Foucault [Anm. 44], S. 75.

belegt werden konnte.⁵¹ Wenn aus allem, was zerstört wird, wieder ein anderes Seiendes hervorgeht, wie umgekehrt aus jedem ganzheitlichen Objekt ein Chaos zersplitterter Teile werden kann, denen jegliche formale Einheit und Substanzialität abgeht –, dann war ein solches ‚Stirb und Werde‘ schon der antiken Elementen-Philosophie zu entnehmen.

In der Stummheit des Weltalls aber liegt die absolute Grenze des elementaren Sprechens. Aus dem Chaos der Materie über das ‚stumme Sprechen der Elemente‘ bis zur Sprache der Diskurse werden die Kulturprozesse auffällig stark auf ihre Ränder und Grenzen hin untersucht. Das Schweigen der Dinge und Stoffe wird überführt in die linguale Kraft des Menschen, der noch das Chaos und das Nicht-mehr-Daseiende mit „Übersetzungen“ und Sinnstiftungen verziert. Vielleicht hat niemand diesen Zustand so treffend beschrieben wie Denis Diderot. Bei diesem souveränen Intellektuellen kollabieren, zumindest in der Imagination, gleichzeitig das reflektierende Bewusstsein, die elementare Sprache und die Ordnung der Dinge – ausgerechnet anlässlich der doch recht harmlosen Ruinen-Gemälde des Künstlers Hubert Robert:

Wenn man den Menschen oder das denkende, die Erdoberfläche von oben betrachtende Wesen ausschließt, dann ist das erhabene und ergreifende Schauspiel der Natur nur noch eine traurige und stumme Szene. Das Weltall verstummt, Schweigen und Dunkelheit überwältigen es; alles verwandelt sich in eine ungeheure Einöde, in der sich die Erscheinungen – unbeobachtete Erscheinungen – dunkel und dumpf abspielen. Das Dasein der Menschen macht die Existenz der Dinge doch erst interessant.⁵²

Benötigen wir eine intakte Natur und den freien Umlauf der menschlichen Zeichen und Kommunikationen, damit Natur oder Landschaften nicht zersplittern, sondern zu uns zu sprechen? Clarence J. Glacken benutzt in seiner Studie *„Traces on the Rhodian Shore“* (1967) die von Vitruv überlieferte und von Michael Burghers (1640–1723) gestochene Anekdote vom schiffbrüchigen Aristipp (Abb. 1).⁵³

⁵¹ Wolfram Bergande: *Kreative Zerstörung. Über Macht und Ohnmacht des Destruktiven in den Künsten*, Wien, Berlin 2017.

⁵² Denis Diderot: *Ästhetische Schriften*, hg. v. Friedrich Bassenge, Bd. 1, Frankfurt/Main 1968, S. 186–187.

⁵³ Vitruv: *Zehn Bücher über Architektur*, hg. u. übers. v. Curt Fensterbusch, Bd. 6, Darmstadt 1964, S. 257.



Abb. 1: Michael Burghers (1640–1723): Frontispiece of *Euclidis quae supersunt opera omnia*. Edited by David Gregory, 1703. Courtesy of The Linda Hall Library of Science, Engineering & Technology

Die Vitruv'sche Szene wird zu einer Allegorie der Selbsterhaltung durch Wissenschaft und zu einer Typik menschlicher Reaktionen in einer Katastrophe. Schiffbruch vor einer unbekannten Insel, das ist der *worst case*: die Konfrontation mit dem Fremden, mit Untergang und Tod wird erlebbar. Und siehe, der aufmerksame Philosoph Aristipp entdeckt im Sand geometrische Figuren. Sie befreien ihn instantiell aus der Angst, womöglich in wilder Natur gelandet zu sein. Vielmehr versichern die Zeichen aus der euklidischen Geometrie, dass Kultur hier ihre Prägungen hinterlassen hat. Sie zeigen die idealen Formen des universalen Geistes Euklids. Sogleich ruft Aristipp seinen Mitreisenden zu: „Bene speremus, hominum enim vestigia video“ (*Wir können hoffen, denn ich erblicke Spuren von Menschen*).⁵⁴ Indem der Philosoph das Menschliche vom Wilden abspaltet, den Geist von der verstörenden Angst trennt, das Konstruktive (Geometrie) und das Destruktive (das Chaos) scheidet – erst mit diesem disjunktiven Blick gewinnt Aristipp Souveränität, der das womöglich Nicht-Menschliche und das Mehr-als-Menschliche in Form bringt und mit Bedeutung begabt. Das Elementare ist dabei ein Relais, ein Medium, es ist das Metaxü (das Dazwischen-Sein) – zwischen der „traurigen und stummen Szene“ der Welt ohne uns und den Erfahrungen, mit denen wir sogar angesichts einer zerstörten Natur zu Ausdruck und Sinn finden.⁵⁵ Blumenberg entdeckt den „Vertrautheitsgewinn“, den die elementaren Zeichen im Sand auslösen.⁵⁶

1572 fertigt Philip Galle nach Maarten van Heemskerck den Kupferstich „Natura“, den ersten in der Serie „Der Mensch ist zur Arbeit geboren“ (Abb. 2).⁵⁷ An ihm ist der Übergang des traditionellen zum modernen Naturverhältnis abzulesen. Die *Natura* wird dreifach dargestellt: als *Multimammia* nährt sie den Menschen: *terra hominis nutrix est*; als Landschaft ist sie Schauplatz von Agrikultur, Städtebau und Schifffahrt; als schwebende Weltkugel, die vom Band des Zodiakus umgürtet ist, repräsentiert sie den Kosmos, aber auch alle *artes* und *technica*. Deren Instrumente sind wie eine *natura secunda* dem Erdkörper appliziert.

⁵⁴ Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher, Frankfurt/Main 1979, S. 15–18.

⁵⁵ Diderot [Anm. 52], S. 187.

⁵⁶ Blumenberg [Anm. 54], S. 17.

⁵⁷ Vgl. Tatjana Bartsch: Bildbesprechung. Maarten van Heemskerck, *Natura* (Der Mensch ist zur Arbeit geboren), in: Bildwelten des Wissens, Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik 5,2, 2007, S. 60–64.



Abb. 2: Ioannes (Jan) Galle (exc.) nach Maarten van Heemskerck (inv.): *Natura*, 1572. Kupferstich, 28,5 × 36,5 cm. [Laboris et solartiae natura, commoda, praemium. Speculum Diversarum Imaginum Speculativarum.] Foto © Staatsgalerie Stuttgart

Durchaus drückt sich hier eine technikaffine Auffassung aus. Technik ist nicht ein Fremdkörper der Natur, sondern sie geht aus Natur hervor. Dies ist die reifere Vorstellung des Mensch-Natur-Verhältnisses als jene archaische Ikonologie des Menschenkindes, das sich von den Brüsten der Natur nährt. Die *tellus-mater*-Metaphorik ist besonders geprägt durch Lukrez. Paneuropäisch bildspendend ist die Stelle, an der *terra lactans* beschrieben wird (De nat. rer. v. 795–817). Von hier aus verbreitet sich die Metapher ins Abendland.

In den Mutter-Kind-Ikonen dominieren nutritive Züge und harmonische Gefühle. Wo aber Innigkeit idealisiert wird, stellt sich immer auch das Gegenteil ein: die Natur als böse Stiefmutter (*noverca*), so bei Cicero, überliefert in Augustins letztem Werk „Contra Julianum“ (4.12.6). Der Erde werden die destruktiven Kräfte zugeschrieben (Erdbeben, Vulkanausbrüche, Überschwemmungen etc.). Es ist Mutter Erde selbst, die den globalen Stoffwechsel veröden lässt und einen Verfall katastrophalen Ausmaßes einleitet. Ob die Natur also die bessere Mutter sei (*parens melior*) oder die böse Stiefmutter (*tristior noverca*), wird seit der Antike ambivalent erfahren.

Die drei Typen von Naturbildern bei Heemskerck entwerfen ein Tableau des europäischen Naturdenkens seit der Antike. Sehen wir auf die Landschaft: Naturbedingungen (Land, Meer, Gebirge, Wetter) und kulturelle Einrichtungen (Ortschaften, Schiffsverkehr, Rinderweiden) koexistieren; das entspricht dem Ideal traditionaler, in Natur eingebetteter Kultur. Die nährnde Terra dagegen definiert die Mensch-Natur-Beziehung als Kindschaftsverhältnis. Der Mensch ist *terrigenus*, von der Erde hervorgebracht und von ihren Gaben abhängig. Er ist zur „harten Arbeit“ gezwungen. Schon Lukrez schreibt, dass die Natur den Menschen in eine Welt schleudert, die er mit traurigem Schreien begrüßt.⁵⁸ Natur umfasst beide Pole, Leben und Tod. Fortan ist die Natur ambivalent: sie ist Leben schenkendes *wie* tödliches Objekt – so lässt Heemskerck uns wissen. Falls sie sprechen sollte, so in mindestens zwei Registern: wir hören dem harmonischen Gleichklang zu und sind zugleich fasziniert von den schmerzlichen Dissonanzen der zerrissenen Welt.

Man muss sich an diese Tradition erinnern, um zu verstehen, dass die „Sprache der Natur“ keineswegs die einzige Auffassung einer Natur war. Die Sprache der Natur generierte Kraft der ihr einwohnenden „lingua universalis“ semantisch und ästhetisch aufgeladene Weltausschnitte – lingual, musikalisch oder mathematisch. Die Elemente sind einerseits Medien von Techniken, welche die Arbeit und die gemeinschaftliche Selbsterhaltung verbessern sollen. Andererseits dienen sie den Bedürfnissen und Lüsten der Geselligkeit, die wir etwas zögerlich genießen, weil sie uns nächtens heimsuchen und mit Orgien füllen, die uns als Sünder abstempeln. Ferner sind die Elemente in ihrer sprachlich reflektierten symbolischen Form eine fundamentale Ordnungsfigur: als universale Tetrade hält sie das Sein der Dinge und die Sprache des Menschen zusammen.

Die Ordnung der Elemente ist eine der Verwandlung von allem in alles und eines Kreislaufes von Werden und Vergehen. Das heißt: alles was lebt, lebt im Durchzug der Elemente. Auch die Menschen sind ein Medium für die Elemente. Im Verhältnis *zur* Natur und in den Verhältnissen *der* Natur kommt es auf dynamische Gleichgewichte an. Es muss zugleich Prozessualität und Stabilität geben. Diese Fähigkeit zu dynamischen Gleichgewichten wird dem Kreislauf der Elemente anvertraut.

Man sollte mit dieser Ordnung leben, nicht gegen sie. Die *anthropozentrische* Interpretation der Natur ist verantwortlich für die jahrhundertlange Verzögerung einer *biozentrischen* Naturauffassung. Es gibt in der Natur jedoch keine Werthierarchien, sondern alle Lebewesen sind gleichwertig. Es herrscht eine vielgestaltige Demokratie des Seins: „[...] im Universum ist nichts oben noch

⁵⁸ Lukrez: Von der Natur/De rerum natura, hg. u. übers. v. Hermann Diels, Berlin, Boston 2013, hier: Buch V, v. 223 ff., v. 258 f.

unten, alles fordert gleiche Rechte an einen gemeinsamen Mittelpunkt“.⁵⁹ Die Dinge weisen keinen Zuschnitt auf unsere Zwecke auf. Natur ist kein für uns eingerichteter Dienstleistungsbetrieb, wonach man annehmen dürfe, dass – so Goethe – „alles was existiert um seinetwillen existiere, alles nur als Werkzeug, als Hilfsmittel seines Daseins existiere.“⁶⁰

Ovid und Lukrez sahen die Natur als zutiefst zwiespältig an; sie zerstört unendlich vieles und sie zeugt unendlich vieles. Dieser Zwiespalt in der inneren Ordnung der Elemente evoziert die Spaltung der Naturbilder in uns und in den Bauformen der Kognition. Darum auch wird die Omnipräsenz von Eros und Gewalt begrüßt, jene polare Struktur, die bis zu Sigmund Freud oder Robert Musil das anthropologische Denken beherrschte. In dieser Bipolarität verkörperte sich das Disruptive zugleich mit dem Kreativen. Beides gehört zur elementischen Natur. Zwischen diesen Polen pendeln die nicht-menschlichen Lebewesen *und* die Menschen.

So denken wir heute nicht mehr über Natur. Ihre Ordnung, so meinen wir, haben wir selbst hervorgebracht und ihr dann oktroyiert. Dass alle Ordnung eine Konstruktion sei, hat zur Folge, dass wir darin nicht die Natur, sondern nur uns selbst in unserer konstruktiven Fähigkeit achten. Für das griechische Denken aber galt, dass man sich in ein feines Wechselverhältnis zur Natur versetzen musste, also eine Allianztechnik entwickeln, wie es Ernst Bloch nannte. Dagegen strebt das heutige Denken an, mithilfe der technischen Vermögen eine Selbstermächtigung freizusetzen – eine radikale Unabhängigkeit von Maßgaben, die womöglich aus der Natur und den Elementen abgeleitet sind. Dieses naturkritische Konzept ist allerdings durch die ökologische Krise und den Klimawandel erschüttert worden.

Die Elementenlehre enthielt immer zwei negative Grenzbestimmungen, die von unserer Zivilisation nur widerwillig akzeptiert wurden, nämlich das Chaos und die Katastrophe. Das Chaos ist seit Hesiod der bild- und sprachlose, brodelnde, klaffend-gährende Urgrund noch vor Entstehung der Elemente. Das Chaos *war* nicht nur dasjenige, was allem Seienden vorangeht, sondern es *bleibt* dessen dunkler Grund und *wird* zum Ende alles Seins. Daran erinnern die Katastrophen. Sie sind Merkzeichen einer Destruktionskraft, die hervorbricht, wenn das Gleichgewicht der Elemente gestört wird. Das Gewaltsame, Dissonante, Widersprüchliche der Natur galt es im Ethos des Lebens zu realisieren. Denn die lebenszuträgliche Ordnung der Natur hatte immer den verschlingenden Abgrund zur Kehrseite: Kosmos und Chaos gehören zusammen.

⁵⁹ Johann Wolfgang Goethe: Schriften zur Morphologie, hg. v. Dorothea Kuhn, in: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, Abt. I, Bd. 24, Frankfurt/Main 1987, S. 614 f.

⁶⁰ Ebd., S. 211.

Die Elemente bezeichneten also die Natur, mit und aus der wir leben. Demgemäß waren die Elemente auch Bildner des Menschen. Was hieß das? Als leibliche Wesen realisieren wir jene Natur, zu der wir gehören, in Krankheit, Gesundheit, Sterben, in Hunger, Durst, Eros. Alle diese leiblichen Phänomene generieren elementische Figurationen, die wiederum, in der antiken Medizin, die Windrose der Krankheiten bilden. Auch was Gefühle sind, ging den Griechen an der Sprache der Elemente und der vier Temperamente auf. Der Leib war nicht ein in sich geschlossenes Körper-Ding, sondern das Medium der am Leib sich darstellenden Natur. Elemente und menschlicher Körper sind miteinander vergesellschaftet, sie bilden eine symbiontische Einheit.

VII. Semantik der Elemente

Die Elemente stellen innerhalb der europäischen Kultur ein unerschöpfliches Reservoir von Symbolen, Metaphern, Bildern, Sprachwendungen dar. Wir hätten z. B. keine Sprache der Liebe, der Depression oder des Zorns, ohne Feuer und Wasser, Erde und Luft. Was könnten wir vom *Leicht*-Sinn sagen, von der *Schwer*-Mut? Unbekannt wäre uns der *Fluss* der Dinge. Wahrhaft *dunkel* bliebe unsere Rede, wenn nicht das *Lichtwerden* des Geistes die *Evidenz* eröffnete. Im *Strudel* und *Mitgerissensein* der Gefühle versteht man die Wasser-Natur von Emotionen. Das Luftartige zeigt sich, etwa im Zorn, als *Aufbrausen* der Leidenschaft. *Bleischwer* fühlt sich der müde Leib. Die Wut *staut sich auf*. Man kann nur hoffen, dass uns ein *Licht aufgeht*. Woher wüssten wir den Unterschied zwischen dem Schreck, der uns wie ein Medusenhaupt *versteinert*, und der Furcht, die uns *zittern* macht *wie Espenlaub*? Usw. Die Elemente, ihre Formkraft und Semantik helfen aber auch bei der Dechiffrierung von Kunstwerken. Die Kathedrale ist Lichtkunst und erst dadurch wird sie für das Göttliche diaphan. Die Hintergründe der Gemälde Leonardos bleiben rätselhaft, wenn wir nichts von Erde, Steinen, Erosionen, unter- und überirdischen Wasseradern verstehen. Viele Gemälde von William Turner, C. G. Carus, Gustave Courbet oder I. K. Aiwasowski sind szenische Prospekte wie zugleich Studien von Licht, Wolken, Wasser. Atmosphären und Stimmungen im Zusammenspiel der Elemente zeigt die Landschaftskunst im 17. Jahrhundert schon in Perfektion. Die Landschaftsmalerei findet zu einem Höhepunkt, als die Maler den dunstigen Duft der Ferne, also Luft, zu malen lernen. Bei Hölderlin folgt die Sprache einer Poetik des Stromes. Bei Nietzsche erkennt man eine „Windrose des Denkens“.⁶¹ All dies sind ästhetische Versuche im elementaren Sprechen.

Wer sich damit näher beschäftigt, erfährt, dass die elementische Welt gerade nicht die Welt ‚da draußen‘ ist, sondern die über die fünf Sinne manifestierte

⁶¹ Hartmut Böhme: Die Windrose des Denkens. Himmelsrichtungen und Gegenden in Friedrich Nietzsches Philosophie, in: Arbeit am Bild. Ein Album für Michael Diers, hg. v. Steffen Haug u. a., Berlin 2010, S. 17–35.

Welt. Noch ihre Versprachlichung trägt die Spuren ihrer Herkunft aus den sinnlichen Erfahrungen mit den elementaren Formen und Qualitäten, die die Dinge und Lebewesen konstituieren. Diesen Punkt machte schon Aristoteles stark.⁶² Moderne Wissenschaft aber bildet sich gerade nicht von dem her, was die Sinne zeigen, sondern diese werden ausgeschaltet oder diszipliniert. Dies heißt: Wissenschaft entsteht unter Absehung des Subjekts in seiner sinnlich-historischen Konkretheit. Dies besiegelt den Niedergang der „Sprache der Natur“.

So war der elementische Mensch inmitten des Kosmos positioniert. Er ist im Kleinen der Schauplatz des Großen. Er ist nicht ‚geschlossen‘, sondern offen, pathisch, porös, preisgegeben den Mächten der Natur. Dies ist die anthropologische Pointe der Elementenlehre.

Gegenüber der technisierten Natur ist es erstaunlich, dass auf der Grundlage archaischer Weltaneignung ein gewaltiges Universum elementaristischer Sprachäußerungen und Repräsentationen entwickelt wurde – unterstützt von Mythologien und religiösen Überzeugungen, von Kunst- und Literaturgeschichte, von Theologie und Naturphilosophie. So wuchs neben der technischen Evolution eine andere Matrix der Natur und der Elemente heran. Die Menschen haben gelernt, selbst zur Resonanz zu werden – von Wasser, Erde, Luft und Feuer, von Pflanzen und Tieren, von Wind und Wetter. Resonanz heißt nicht die verkleinerte Wiedergabe der Natur im Mikrokosmos des Subjekts. Resonanz ist vielmehr ein Mitvollziehen von Natur – nicht im Original der Natur selbst, sondern im Modus des eigenleiblichen Spürens. Das Rauschen der Bäume ist eine akustische Artikulation des Sturms, dessen Vernehmen zu einer subjektiven Erfahrung werden kann, die etwa in einem Gedicht über das Geschütteltwerden und die Widerstandskraft unserer Existenz Ausdruck findet –: etwa in dem von Franz Schubert vertonten Gedicht von Wilhelm Müller „Der stürmische Morgen“ aus der „Winterreise“ (1827). Ebenso können eine Fabrik, die Großstadt oder der Krieg – wie in Georg Trakls „Die Schwermut“ (1914/15) – zusammen mit einer verdüsterten Natur zur Resonanz des Ich werden. Entscheidend ist: so wie die Elemente zur semantisch aufschlussreichen Übersetzung des Subjekts werden können, so verhilft umgekehrt auch das Ich in seiner Gestimmtheit den sprachlosen Bedeutungen der Natur zum Ausdruck.

VIII. Blickwinkel der Ur-Arche Erde

Jede Epoche spricht die Sprache ihrer Technik. Was die semantischen Erweiterungen der Sprache heute erschließen, ist nicht nur die moderne Lebenswelt, sondern auch das neue Universum der immateriellen Datenflüsse. Diese Sprache trennt die Subjekte von der Sphäre der Stoffe und Körper, d. h. sie trennt sich von Natur. Diese kulturelle Tendenz ist nicht neu, sondern setzt das alte

⁶² Vgl. dazu Gernot und Hartmut Böhme: Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente, München 1996, S. 111–121.

Begehren nach Transgression des Körperlichen und nach Verwandlung des Ich in ein Super-Ego echtzeitlicher Ubiquität fort. Damit entfernen wir uns aus der Verflechtung des Lebens mit der Welt der Elemente.

Die ökologischen Krisen zeigen heute aber auch die Grenze einer reparativen Ökosystemforschung an, in welcher eben derselbe Typ von Technik das ökologische Problem lösen soll, dessen Ursache er ist. Im ökologischen Ansatz geht es um die Frage: Welche Natur wollen wir? Damit wird Natur zum Projekt, in das Prozesse der Natur ebenso eingehen wie Bedürfnisse der Kultur. Die Natur liegt also nicht hinter uns, als Urgrund, als Ursache, als Prinzip; sondern die Natur liegt vor uns. Sie steht uns noch *bevor*, wie auch immer, als Katastrophe, Paradies, Heimat, Kulturnatur etc. Hier geht es besonders auch um eine Umkehrung der Perspektiven: wir im Auge der Katze, wir im Wahrnehmungsfeld der Mücke, wir im Angstfeld der Schweine. Wir und das Verhältnis der intelligenten Maschinen zu uns. Wir in der unendlichen Gleichgültigkeit der Sterne. Mit solchen Umkehrfiguren könnte das elementare Sprechen beginnen.

Wir haben nur diese *eine* Erde. Dies sollte keine Botschaft des Ökohumanismus sein, sondern eine Feststellung. Dass wir eine Winkel-Existenz des Weltraums sind, ist eine Konsequenz der kopernikanischen Erfahrung. Sie heißt: angesichts dieser winzigen Erde irgendwo im leblosen All ist der Geozentrismus die einzig sinnvolle Option. „Die Erde als Ur-Arche bewegt sich nicht“, schreibt Edmund Husserl 1934.⁶³ Unsere Körper und unsere Sinne bleiben auch dann geozentrisch, wenn wir vom Heliozentrismus oder von der polyzentrischen Kosmologie wissen.

Diese Einsicht begründet die geopolitische Dimension des Anthropozäns. Anthropozän heißt dann nicht etwa eine neue Spirale im Earth-Engineering, sondern vielmehr die Anpassung der Zivilisation an die endlichen Maße des Menschen auf dieser Erde. Der neue Imperativ lautet: Keine technischen und mentalen Bewegungen in der Vertikale, ins Über- oder Unterirdische, ins Über- oder Untermenschliche, sondern ins *Oberflächliche* der Erde!

Wir kommen an die Oberfläche, indem wir auftauchen oder landen. Wir finden auf der Erde Lebensfläche, Resonanzraum, Reflexions-Spiegel und Auskommen. Wir richten uns ein, temporär und provisorisch, wir schweifen umher, wir scheiden und gehen fort, wir begegnen uns, wir alliierten uns mit den Lebewesen, Dingen und Verhältnissen – sozial und unbedingt auch technisch. In dieses Netzwerk der sozialen Elementarteilchen sind auch die Arbeiten zur Reproduktion und Entwicklung unserer selbst und der Gesellschaft integriert. Alle diese Formen sozialer Vernetzung finden wir in der Kulturgeschichte vor. Wir haben

⁶³ Als Notiz 1934 auf dem Umschlag zu der Abhandlung von Edmund Husserl: Grundlegende Untersuchungen zum phänomenologischen Ursprung der Räumlichkeit der Natur, in: *Philosophical Essays in Memory of Edmund Husserl*, hg. v. Marvin Farber, Cambridge, MA 1940, S. 307–325.

Die Natur spricht

sie nur noch nicht zu einer Kulturtheorie der *Oberfläche* der Erde gemacht. Es käme auf eine zweite Entdeckung des Horizonts an. Das Horizontale als wichtigste Dimension der Kultur. Vielleicht wäre dies ein Traum: endlich auf der Erde anzukommen, statt darauf zu setzen, sie zu verlassen – für ein unsterbliches Leben im Irgendwo, Nirgendwo der Hypertechnik.

Prof. em. Dr. Hartmut Böhme

Isestr. 53

20149 Hamburg

Deutschland

hbboehme@gmx.de

DIE LUFT ALS ELEMENT

von Eva H o r n, Wien

Abstract:

Die neue Aktualität eines Denkens in Elementen hat auch die Tradition der Theorie der vier Elemente wieder in den Vordergrund gerückt. Ihre Relevanz liegt in Vorstellungen einer sinnlich erfahrbaren, eigensinnigen und prozesshaften Materie, die eine Alternative zum heutigen Verständnis der Elemente im Periodensystem darstellt. Der Aufsatz fragt nicht nur nach den theoretischen Implikationen eines Denkens in Elementen, sondern konzentriert sich spezifisch auf die Vorstellungen und Zuschreibungen, die der Luft als Element zuteil wurden. Im Zentrum steht dabei die Medialität dieses Elements, seine Materialität an der Grenze zum Immateriellen. Im Durchgang durch antikes, mittelalterliches und frühneuzeitliches Material werden dabei die spezifischen Qualitäten und Leistungen des Mediums Luft herausgearbeitet. Zu fragen ist aber auch, was aus der Medialität der Luft in der Moderne wird, wenn die Luft als Medium „dick“ wird, intransparent und verwirbelt, und so, etwa bei Turner, als Medium selbst in Erscheinung tritt. Zuletzt ist zu fragen, welche Restbestände eines Denkens in Elementen im Anthropozän und seiner Vorstellung von der Erde als selbstregulierendes System wieder auftauchen. Auch hier bleibt die Luft als Atmosphäre ein Medium: Es ist ein Medium der Regulationsimpulse, die für das Funktionieren des Erdsystems von zentraler Bedeutung sind.

The newly recognized contemporary relevance of elemental thinking has also brought the traditional theory of the four elements back into focus. Its significance lies in conceptions of a sensuously apprehensible, recalcitrant, and processual matter that offers an alternative to the modern understanding of elements as defined by the periodic table. This article does not merely inquire into the theoretical implications of thinking in elements; it concentrates more specifically on the representations and attributions accorded to air as an element. Central to this analysis is the mediality of air—that is, its materiality at the threshold to the immaterial. Drawing on ancient, medieval, and early modern sources, the article delineates the distinctive qualities and capacities of air as a medium. It also asks what becomes of the mediality of air in modernity, when air as a medium becomes “thick,” opaque, and turbulent, and thus—most notably in W. Turner—emerges as a medium in its own right. Finally, the article considers which forms of elemental thinking reappear in the Anthropocene, particularly in conceptions of the Earth as a self-regulating system. Here, air is addressed as atmosphere: as a medium of self-regulation central to the functioning of the Earth system.

Was heißt es, über „die Elemente“ zu sprechen? Oder das „Sprechen der Elemente“ zu hören? Was bedeutet es, die Welt in Elementen zu denken? Umgangssprachlich wird gern auf die „Gewalt der Elemente“ verwiesen, wenn es um Extremwetterereignisse geht; bei Verwitterungsprozessen spricht man davon, dass etwas „den Elementen ausgesetzt“ ist. So scheint es auf den ersten Blick, dass es derselbe Kurzschluss ist, der hinter jedem Wetter den Klimawandel vermutet,

welcher nun auch „den Elementen“ (gleich Wetter gleich Klimawandel) neue geisteswissenschaftliche Prominenz beschert.¹ So verführerisch es ist, auf diese Weise umstandslos Aktualität und Relevanz für das Thema zu reklamieren, ist die Sache gleichwohl ideengeschichtlich etwas komplizierter. Ein Denken in Elementen bedeutet, auf eine Kosmologie, eine Vorstellung von Materie, vom menschlichen Körper und vom Zusammenhang der Welt zurückzugreifen, die mit der Moderne radikal verabschiedet worden ist. Wenn Faszinationsreste davon überlebt haben, dann wurden sie meist säuberlich nicht der Welt, sondern dem Imaginären, dem Psychischen, der Kunst zugeordnet. So etwa, wenn Gaston Bachelard die Elemente als „Hormone der Einbildungskraft“ bezeichnet und das Element Luft im Wesentlichen auf Imaginationen von Mobilität – vom Fallen, Fliegen oder Schweben – reduziert.² Einstmals aber, soviel lässt sich sagen, waren die Elemente sehr viel mehr als Kristallisationskerne der Imagination. Elemente waren die Bausteine der Welt, die Triebkräfte des Lebens, die „Wurzeln“ [rhizōmata] alles Seienden, wie Empedokles formuliert, die Grundlagen des Wahrnehmbaren. In dieser Alternative zum modernen Verständnis von Materie als totem, passiven Stoff, von der Natur als Gegenüber und Anderes des menschlichen Bewusstseins und seiner Ausdrucksformen in Kultur und Technologie aber liegt die Attraktivität der Elemente für aktuelle Theorieansätze vom Ecocriticism und Posthumanismus bis zum New Materialism.³ Das ermöglicht nicht nur eine Hinwendung zu den Materialitäten der Welt, von Körpern und Umwelten bis hin zu Atmosphären und Infrastrukturen. Es eröffnet auch eine neue Konzeptualisierung von Materialität als solcher. Das Denken in Elementen, so Jeffrey Jerome Cohen und Lowell Duckert, „offered a mode of conceptualizing materiality that conveys how difference underlays all substance, how nature covets entanglement, how entropy promises universal ruin as well as unceasing regeneration.“⁴

Während aber die moderne Rede von den „Elementen“ im Periodensystem Materie nach ihrer Protonenzahl klassifiziert, von der sich die möglichen Elektronenkonfigurationen ableiten, die die chemischen Eigenschaften eines Elements

¹ Deutlich wird das etwa bei dem ansonsten höchst informativen Text von Moritz Ingwersen und Thimo Müller: *The Aesthetics and Politics of Elemental Agency*, in: *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 70,1, 2022, S. 3–22, der mit der Flutkatastrophe im Aartal ins Thema einsteigt.

² Gaston Bachelard: *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris 1922 (zuerst 1943), S. 19, Übers. EH.

³ So das Forschungsprogramm der Buchreihe „Elements“ bei Duke University Press, online unter: <https://dukeupress.edu/series/elements> (zuletzt am 12.12.2025). Zur Aktualität eines „elementaren Denkens“ siehe auch Dimitris Papadopoulos, María Puig de la Bellasca, Natasha Myers: *From Cosmology to Episteme and Back. Introduction*, in: *Reactivating Elements. Chemistry, Ecology, Practice*, hg. v. dens., Durham 2022, S. 1–17.

⁴ *Elemental Ecocriticism. Thinking with Earth, Water, and Fire*, hg. v. Jeffrey Jerome Cohen, Lowell Duckert, Minneapolis, London 2015, S. 3.

bestimmen, ist der Begriff des Elements im antiken und vormodernen Denken einer der Wandlungen, Relationen, Anziehungen und Antagonismen. Die vier Elemente Erde, Wasser, Luft und Feuer sind, nach Empedokles, gleichursprüngliche Grundprinzipien, die einander anziehen und abstoßen, sich vermischen und verwandeln, die gleichermaßen verwandt und gegensätzlich sind.⁵ Für das Denken in Elementen, um das es mir hier gehen soll, stellt sich damit nicht die für ein modernes Verständnis von Materie zentrale Frage, was das ‚Wesen‘ einer Substanz ausmacht (wie etwa seine Protonenzahl, molare Masse, chemische Reaktivität etc.). Vielmehr geht es darum, zu fragen, was es *tut*, was es *ermöglicht* und *bewirkt*, was seine Funktionen und Eigenschaften sind, was seine Wandlungs- und Ausdrucksformen. Ein Denken in Elementen fragt, darauf haben Moritz Ingwersen und Thimo Müller hingewiesen, nach der „agency“ von Materie, nach ihrer Wirkkraft, ihrer Eigendynamik und ihren Affordanzen. Die Einsicht in diese Wirkmacht, in den *Eigensinn* der materiellen Welt, so haben unter anderem Bruno Latour oder auch Amitav Ghosh argumentiert, kehrt nun mit der Polykrise des Anthropozäns zurück.⁶ „The Earth has now taken back all the characteristics of a full-fledged *actor*“, „an active, local, limited, sensitive, fragile, quaking, and easily tickled envelope“.⁷ Das Verhältnis zwischen der Wirkkraft der Welt und der des Menschen ist im Denken der vier Elemente kein Gegensatz, sondern eines der Analogie, Korrespondenz und Abbildung. Der Mensch existiert, wie Gernot und Hartmut Böhme formulieren, „im Durchzug der Elemente“.⁸ Die Elemente sind, wie der Mensch, bewegt von Affekten, sie verbinden und trennen sich, aus ihrem Tanz entstehen und vergehen die Formen des Lebens.

Umgekehrt lässt sich mit dieser vormodernen Kosmologie eine Materialität der Erde denken, die vom Menschen wie von ihren eigenen Dynamiken „affiziert“ ist. Es ist eine Erde, die „kitzlig“ ist, irritabel, dynamisch und erregbar, wie das Erdsystem im Anthropozän, das durch die Eingriffe von Technologie und Konsum des Menschen zunehmend verändert und destabilisiert wird.⁹ Um das Anthropozän soll es in diesem Aufsatz aber nur am Rande gehen – und wenn, dann in einem denkbar weiten historischen Bogen, der von der antiken Vier-Elemente-Lehre und ihrer Kosmologie über das Mittelalter und die Frühe Neuzeit schließlich wieder zurück in die Gegenwart führt. Zunächst aber gilt es zu

⁵ Empedokles: Fragmente und Zeugnisse, Fragm. 17 (Aet. 1,3,20 [Ps.-Plut. 878 A] (DK 31 B 6), in: Die Vorsokratiker, hg. v. Laura Gemelli Marciano, Mannheim 2010, Bd. 2, S. 166–167.

⁶ So etwa Amitav Ghosh in: Die große Verblendung. Der Klimawandel als das Undenkbare, München 2017.

⁷ Bruno Latour: Agency at the Time of the Anthropocene, in: New Literary History 45, 2014, S. 1–18, hier: S. 4.

⁸ Gernot und Hartmut Böhme: Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente, München 2014, S. 22 u. ö.

⁹ Latour [Anm. 7], S. 3.

verstehen, wie die Kosmologie der vier Elemente funktioniert hat, welche Vorstellungen von Materie, vom menschlichen Körper, vom Verhältnis von Körpern und ihren Umgebungen und vom Zusammenspiel der Elemente als Sphären der Natur entfaltet wurden. Mein besonderes Augenmerk liegt dabei aber auf dem Element Luft und der Frage, welche Eigenschaften und Fähigkeiten ihr zugeschrieben wurden.

Die antike Elementenlehre, deren Persistenz in Wissenschaft und Kunst bis in die Frühe Neuzeit reicht, ist eine Kosmologie der Einheit, der Ordnung und Korrespondenzen. In ihrem Kern steckt die Frage nach dem „Grundstoff“ (*archè*) der Welt, die von verschiedenen Philosophen unterschiedlich beantwortet wurde. Thales sah es im Wasser, Anaximenes in der Luft, Heraklit im Feuer. Empedokles vereint diese Vorschläge, indem er die Elemente als gleichrangige Grundstoffe, eben als „Wurzeln“ alles Seienden beschreibt. Von dieser Vierer-Einheit leitet sich in der Folge ein immer komplexer werdender Weltentwurf ab: sind sie zunächst als mythische Kräfte gedacht, werden die Elemente bei Platon zur Lehre von den einfachen geometrischen Körpern, bei Aristoteles zur Theorie stofflicher Eigenschaften und Wahrnehmungsqualitäten. Das Viererschema organisiert Analogien und Korrespondenzverhältnisse, von den vier Körpersäften, die jeweils Ausdruck eines Elements im Menschen sind, über die vier Temperamente, die Jahreszeiten, die Lebensalter, die Himmelsrichtungen, den Sphären der Natur und Medien des Lebens. Das Denken in Elementen ist ein „Matrixdenken“, ein Aufsuchen von Entsprechungen und qualitativen Gemeinsamkeiten.¹⁰ Dabei geht es im Kern um die Welt als *sinnlich wahrnehmbare*, als eine, deren inneres Wesen und deren Geheimnisse sich in beobachtbaren Eigenschaften, Signaturen und Ähnlichkeiten erschließen lassen. Das unterscheidet die vormoderne Welt der Elemente radikal vom modernen, auf Experimenten, Quantifizierung und Zerlegung beruhenden Begriff von Materie. Zugleich sind die Elemente jedoch keine fixierten Substanzen, sondern befinden sich in ständigen Prozessen der Transformation, Vermischung und Trennung, die Formen hervorbringen und wieder verschwinden lassen.

Die Welt der Elemente ist demnach eine metamorphotische, prozesshafte Welt, in der die Elemente immer neue Verbindungen miteinander eingehen und Phänomene hervorbringen. Diese beruhen auf den Eigenschaften der vier Elemente, die stets in Relation zueinander gedacht werden müssen. Teilweise sind sie einander ähnlich, wie etwa Luft und Wasser in Hinsicht auf ihre Flüssigkeit; teilweise einander gänzlich entgegengesetzt wie die schwere, schöpferische, aber unbewegliche Erde und das flüchtige, zerstörerische, in die Höhe strebende Feuer. Ovid bringt diese Relationalität und Wandelbarkeit der Elemente in seinen *Metamorphosen* auf den Punkt:

¹⁰ Böhme, Böhme [Anm. 8], S. 92.

Vier generierende Stoffe [*genitalia corpora*] enthält der ewige Kosmos. Zwei von ihnen sind schwer, und sie werden beide von ihrem eignen Gewicht in die Tiefe gezogen: das Meer und die Erde. Ebenso viele sind schwerelos; die, weil nichts sie hinabdrückt, streben zur Höhe: die Luft und das Feuer, das reiner als Luft ist. Sind sie auch räumlich getrennt, entsteht doch alles aus ihnen, fällt auch in sie zurück. Die Erde schwindet und löst sich auf in flüssiges Wasser, das Wasser verflüchtigt sich, geht in Luft und Dampf dann über, und nimmt man der Luft das Gewicht, so steigt sie, aufs feinste verdünnt, zur Höhe und wird dort zu Feuer. Danach kehren sie zurück, rückgängig gemacht wird die Reihe... Nichts behält seine eigne Gestalt; die Erneuerin aller Dinge, Natur, lässt neue Gestalten aus andren hervorgehn, und in der ganzen Welt geht nichts, das glaubt mir, zugrunde nein, es wandelt sich nur, erneuert sein Aussehn.¹¹

Es sind gerade die Eigenarten der Elemente, aus denen bei Ovid die Dynamik ihrer ständigen Verwandlung erwächst. Im Blick der *Metamorphosen* sind Elemente weniger Stoffe als Eigenschaften oder Zustände. Schon Aristoteles hatte sie eher als sensorische Eigenschaften denn als Substanzen definiert.¹² Und genau in ihren sensorischen Eigenschaften und ihrem „Tun“ werden die Elemente spezifisch: Feuer ist trocken und warm, subtiler noch als die Luft, es ist verzehrend, zerstörerisch, scharf, schneidend und ständig in Bewegung. Sein Ort ist an den Grenzen der lebbaren Welt: im äußeren Kosmos, an den äußersten Rändern des Himmels, weil es immer nach oben strebt – oder aber im Inneren der Erde, in Vulkanen. Die Luft dagegen ist ebenfalls subtil, zart, ungreifbar und kaum wahrnehmbar. Sie ist feucht und warm, schwebend und als solche in der Mitte zwischen den „schweren“ Elementen Wasser und Erde und dem stets in die Höhe strebenden Feuer. Das Wasser dagegen ist feucht und kalt, es drängt nach unten, befindet sich nah zur Erde und befeuchtet sie, um Leben zu spenden. Die Erde schließlich ist das schwere, trockene, kalte Element, das Feste, das schlechthin unten ist und dort die Grundlage alles anderen darstellt. Weil sie die Basis für alles ist, ist sie starr, unbeweglich, träge. Aber aus ihr geht das Leben an Land hervor, befeuchtet durch das Wasser, beatmet durch die Luft.

¹¹ Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen*, hg. u. übers. v. Nikolas Holzberg, Berlin 2017, Buch XV, Verse 239–255.

¹² Aristoteles: *Meteorologie*. Über die Welt, übers. v. Hans Strom, Berlin 1984, Buch IV, 378b, S. 91.

Die Luft, das wird schon hier klar, nimmt – wie Wasser, das andere flüssige Element, mit dem sie oft verglichen wird – eine Zwischenstellung ein. Sie schwebt zwischen dem Schweren der Erde und dem Leichten des Himmels, sie ist eine Mitte – aber eine Mitte, die immer in Gefahr ist, als nichts und nichtig wahrgenommen zu werden. Luft ist, das wird in Aristoteles *Meteorologie* ebenso klar wie in Hippocrates Text über *Lüfte, Wasser und Orte* ein wesenhaft heterogenes, plurales Element. Es gibt nicht Luft, nur Lüfte. „More than any other element, the air’s essence is to be dissimulated into its aspects, accidents, and appearances – as breath, wind, height, space, transparency, lightness, light.“¹³

In gewisser Weise scheint sie kein richtiges Wesen zu haben, sondern sich zu teilen zwischen der Ähnlichkeit und Nähe zum quirligen, nach oben strebenden Feuer und dem schwer fließenden, nach unten strebenden Wasser. So schreibt etwa Hrabanus Maurus in seiner frühmittelalterlichen Naturlehre *De universo* aus dem 9. Jahrhundert:

Die Luft (*Aer*) ist Leere (*inanitas*), die im Vergleich zu den anderen Elementen das meiste Licht in sich hat, durch ihre große Dünne (*raritas*). ... ‚*Aer*‘ wird so genannt, weil sie die Erde trägt oder von ihr getragen wird (*ferat/feratur*). Sie gehört teils zur irdischen, teils zur himmlischen Materie: Der feine, reine Teil – dort, wo stürmische und windige Bewegungen nicht existieren können – gehört zum himmlischen Bereich. Der unruhigere Teil jedoch, der durch die Ausdünstungen feuchter Substanzen verdichtet wird, zählt zur Erde.¹⁴

Im Gefüge der anderen Elemente ist die Luft eine liminale Figur, ein Wesenloses, das oft mit Leere und Nichtigkeit (*inanitas*) gleichgesetzt wird. „The matter of the immaterial“, wie Steven Connor schreibt.¹⁵ Gerade aus dieser Wesenlosigkeit heraus aber erwächst die ungeheure Produktivität der Luft. Schon Hrabanus lässt, nachdem er über die Nichtigkeit der Luft geschrieben hat, eine Fülle von ‚meteorischen‘ Phänomenen folgen, die aus der Luft hervorgehen. Wenn sie bewegt wird, entspringen ihr Winde, Blitz und Donner; wenn zusammengepresst, Wolken; wenn verdickt, Regen; wenn gefroren, Schnee.

Die Luft ist also ein Nichts, das Greifbares erzeugt, es trägt oder zur Erscheinung bringt. Sie ist eine Mitte zwischen Himmel und Erde, zwischen Schwerem und Aufsteigendem. Im Gefüge der anderen Elemente ist das Besondere der Luft damit genau die Tatsache, dass sie sich gerade nicht als Substanz oder Qualität aufdrängt, sondern anderem zur Erscheinung verhilft. Die Luft als Element ist ein Medium – oder vielleicht das *mediale* Element im Gefüge der Vier.

¹³ Steven Connor: *The Matter of Air. Science and Art of the Ethereal*, London 2010, S. 15.

¹⁴ Hrabanus Maurus: *De universo*, Caput XVII, *De aere*, Migne Patrologia, Bd. 111, 111.0275C, Übers. EH.

¹⁵ Connor [Anm. 13], S. 30.

Sie erfüllt damit exemplarisch einen neuen Medien-Begriff, der nicht mehr von Apparaturen oder Kulturtechniken ausgeht, sondern von einem Begriff von *Materie als Medium*. Schon Gernot und Hartmut Böhme verweisen auf den Mediencharakter der Elemente, in denen Affekte und Kräfte einen Ausdruck finden, der nicht einfach auf eine individuelle Psyche oder ein Subjekt beschränkt ist: „Daß Elemente Medien sind heißt hier, daß in ihnen den Menschen aufging, was sie sind und fühlen. Darum dürfen die Elemente als historische Medien der Darstellung der Gefühle und Leidenschaften ... gelten.“¹⁶ Die inneren Energien, die die Elemente antreiben – bei Empedokles „Liebe“ und „Streit“ genannt, welche die Elemente zusammenbringen und auseinandertreiben – wären, so gesehen, Repräsentationsformen menschlicher Affekte, ausgedrückt als Weltzustand, Witterung, Naturgewalt. Das Innere wird als Äußeres, Nicht-Menschliches formuliert, die Natur als ein Raum der Affekte, Impulse und inneren Bewegungen.

Diese Vorstellung von *Elementen als Medien* hat John Durham Peters mit seinem Konzept der „elementary media“ noch radikalisiert. Er nennt die Elemente Medien, insofern sie „Umgebungen“ sind: „Environments are media. Water, fire, sky, earth, and ether are elements – homey, sublime, dangerous, and wonderful – that sustain existence, and we still haven’t found out how to care for them; our efforts to do so constitute our technical history.“¹⁷ Als solche sind die Elemente „Seinsweisen“ oder „Infrastrukturen“ des Lebens.¹⁸ Peters ebenso brillanter wie weitreichender Vorschlag bleibt dabei in einer gewissen Unentschiedenheit zwischen den Stoffen, Umwelten und Naturdingen selbst und den Apparaturen, die sie erschließen. In einer bestimmten Perspektive und unter bestimmten Umständen sind es die Naturdinge selbst, die *zu Medien werden*, in einer anderen sind es die Apparate und Wissensordnungen, die diese Naturdinge erschließen, greif- und messbar machen und damit technisch konstruierte Umwelten des Menschen herstellen. Seine Beispiele reichen daher vom Himmel zu den Uhren, die dessen Bewegungen verzeichnen, vom Feuer zu den Maschinen, die von diesem angetrieben werden, vom Wasser als Ursprung des Lebens bis hin zu den Walgesängen, die in ihm erklingen. „Medial“ ist das, was etwas anderes vermittelt, ermöglicht, trägt, aufbewahrt oder weitergibt. Die Elementarmedien, von denen Peters schreibt, „are vessels and environments, containers of possibility that anchor our existence and make what we are doing possible.“¹⁹

¹⁶ Böhme, Böhme [Anm. 8], S. 21.

¹⁷ John Durham Peters: *The Marvelous Clouds: Toward a Philosophy of Elemental Media*, Chicago 2015, S. 3.

¹⁸ Ebd., S. 2, S. 4, S. 14, S. 17.

¹⁹ Ebd., S. 2.

Folgt man diesem Gedanken, stellt sich die Frage, wie und in welcher Weise Materie – bestimmte Stoffe, Naturdinge, Objekte – *Medien werden* können, bzw. als Medium gedacht, wahrgenommen und genutzt wurden.²⁰ Naturdinge wie die Luft, wie Klima, die Ozonschicht, die Ozeane, Feuer, Kohle und Öl, oder auch bestimmte Landschaften sind nicht einfach nur eine stumme, materielle Basis menschlichen Handelns, ihr „Rohstoff“. Sie lassen sich vielmehr als „aktive Materie“ betrachten, die das In-der-Welt-Sein des Menschen strukturieren, ordnen, ermöglichen oder auch herausfordern und einschränken. Die Frage ist nicht, ob ein Ding ein Medium *ist*, sondern wie es betrachtet und dargestellt werden kann, um als ein Medium verstanden zu werden. Genau diese Betrachtungsweise – der Blick auf die aktive Materie, auf *Materie als Medium und Affordanz* – ist das Denken der Elemente. Und genau darin liegt die Aktualität seiner Wiederentdeckung, „anamnesis“, wie David Macauley schreibt: „We may start to rediscover – even re-enchant and recover – an elemental connection with the natural world and earth, fire, air, and water, ... we might find once again ... that the elements are also our ... means of constructing and connecting with the cosmos.“²¹

Es ist eine solche Wahrnehmungs- und Denkgeschichte der Luft als Element, die ich hier nur kurz skizzieren kann. Was sie zeigt, ist einerseits die Persistenz des Denkens in Elementen, weit über die Frühe Neuzeit und den Beginn der modernen Chemie hinaus. Im Fall der Luft auch weit über den Beginn der Erforschung der Atmosphäre und der modernen Meteorologie hinaus. Es ist andererseits aber auch das Zerfallen jener Kosmologie der geordneten und intelligiblen Einheit, aus der das Denken der Elemente einst hervorgegangen ist. Als das „Mittlere“ zwischen Himmel und Erde ist die Luft *Verbindung* und *Übertragung*. Sie vermittelt zwischen den extremen Qualitäten der anderen Elemente, gerade weil sie immer neue Zustände aus sich hervorbringt: hauchdünn und nichtig, aber auch kraftvoll, verdickt und gewalttätig, in Wind, Wolken, Donner und Blitz. Aber mit den Witterungen sind die Möglichkeiten der Luft bei weitem nicht ausgeschöpft. Die Luft ist auch die große Vermittlerin und Trägerin etlicher menschlicher Wissens- und Kunstformen. Eine anonyme Zeichnung aus dem 12. Jahrhundert, Deckblatt auf der Abschrift einer aus dem 9. Jahrhundert stammenden gefälschten Geschichte der Päpste, zeigt das in exemplarischer Form (Abb. 1).

²⁰ Vgl. zu diesem Medienbegriff Eva Horn: There are no media. Introduction, in: Grey Room: New German Media Theory 29, 2007, S. 6–13, und John Durham Peters: What is not a medium?, in: Communication +1 9,1, 2020, o. S.

²¹ David Macauley: Elemental Philosophy. Earth, Air, Fire and Water as Environmental Ideas, New York 2010, S. 333.



Abb. 1: Allegorie der Luft und Harmonie der Sphären, aus dem Liber Pontificalis aus Reims, Anonym (um 1170), 52,7 × 37,7 cm²²

²² Liber Pontificalis (Recueil des fausses décrétales), um 1170, Bibliothèque Municipale, Reims, Sign. 672, 52,7 × 37,7 cm, Scan nach Hanns Swarzenski: Monuments of Romanesque Art. The Art of Church Treasures in North-Western Europe, Chicago 1954, Abb. 210.

Das Blatt wurde in der Forschung gern als „*Harmonia mundi*“ oder „*Allegorie der Musik*“ verstanden. Aber es zeigt unmissverständlich eine Allegorie der Luft.²³ Im Zentrum des Bildes steht eine geflügelte, männliche Figur, *Aer*, die Personifikation des Elements Luft. Sie steht ausgestreckt zwischen den vier Winden – Zephyr (Westwind), Auster (Südwind), Aquilo (Nordwind) und Eurus (Ostwind) – die sie in ihren Händen und unter ihren Füßen hat. Die Luft beherrscht die Winde und hält sie zusammen. Formal verbindet die Zeichnung so die zwei zentralen Symbolformen des Elementen-Denkens: das Quadrat für die Vierer-Struktur und den Kreis für die ewige Wandlung und Wiederkehr aller Materie.

Direkt um die Figur der Luft gruppieren sich drei Personen: Arion, Pythagoras und Orpheus, die Väter von Dichtung (Arion wird der Dithyrambus zugeschrieben), Musik (Orpheus) und Mathematik (Pythagoras, der anhand des Klangs von Hämmern eine erste Theorie musikalischer Intervalle entwickelt haben soll). Pythagoras ist auch der Theoretiker der Harmonie der Sphären, der Vorstellung, dass der Kosmos als gegliederte Struktur einander umschließender Schalen durchdrungen ist von einer für Menschen unhörbaren, göttlichen Sphärenmusik. In den runden Miniaturen um diese drei mythischen Ursprungsfiguren finden sich im äußeren Kreis die neun olympischen Musen, Verkörperungen der Künste (Geschichtsschreibung, verschiedene Formen des Theaters und der Dichtung, Gesang und Tanz), die allesamt mit sprachlichem oder musikalischem Wohlklang zu tun haben. Die Luft ist hier nicht nur die Herrscherin der Winde, sie ist auch eine kulturstiftende Kraft. Sie ist die Voraussetzung der Künste und Wissensformen, die mit Sprache und Klang zu tun haben. Als solche ist sie aber nicht einfach nur der Stoff, in dem sich der Ton fortsetzt, sondern auch – das macht die Figur des Pythagoras unmissverständlich – das Medium einer elementaren kosmischen Harmonie. In den menschlichen Künsten kommt diese Harmonie der Sphären, wenngleich unvollkommen und nur als Widerhall, zum Ausdruck. Die Luft, so verstehe ich dieses Bild, ist so das Medium eines Transfers, einer Übersetzung der Sphärenmusik und der kosmischen Ordnung in menschliche Musik im weitesten Sinne: in Dichtung, Theater, Geschichte, Wissenschaft. Luft macht die unsichtbare Ordnung wahrnehmbar, die Sphärenmusik hörbar, die Winde spürbar. So verbindet die mittelalterliche Allegorie der Luft ein Verständnis des Kosmos als Bewegung und Harmonie der Sphären mit einer Vorstellung der Künste als Nachklang des kosmischen Schalls.

²³ Madeline Caviness: Images of Divine Order and the Third Mode of Seeing, in: Gesta 22,2, 1983, S. 99–120, hier: S. 109.

Luft ist damit ein Medium nicht nur der physischen Übertragung, sondern auch der Übersetzung. In ihr kommt der Kosmos zum Klingen, unvollkommen wiedergegeben von den Harmonien, die menschliche Sprache und Dichtung hervorbringt und die die Luft transportiert. Sie vermittelt zwischen dem Göttlichen und dem Menschlichen. Mit der wissenschaftlichen Erforschung der Atmosphäre, die im 17. Jahrhundert beginnt, wird die Luft nun chemisch und physikalisch immer genauer beschrieben und damit, so heißt es oft, säkularisiert und zu einem unbelebten Stoff erklärt. Man untersucht ihre Bestandteile, Druckverhältnisse, ihre Partikel und ihr Gewicht, die Dynamik ihrer Wirbel, die Bildung von Wolken, globale Strömungen wie die Passatwinde, die Elektrizität der Luft, die Entdeckung des Sauerstoffs als brennbarem Bestandteil, die Luft als physischer Voraussetzung von Schall und Licht, und nicht zuletzt als Atembares, als Grundlage allen Lebens an Land. Man macht unschöne Experimente mit erstickenden Vögeln in Glasglocken, in denen die Luft abgepumpt wird oder der Sauerstoff verbrannt. Die Atmosphäre wird von Simon Stevin als ein „Dampfball“ beschrieben (so der ursprüngliche Begriff, der dann vom Übersetzer Snellius vornehm als „*atmosphaera*“ übersetzt wird), eine Hülle aus Gas um die Erde.²⁴ Mit der Physik der Atmosphäre schwindet die Idee von der fundamentalen Leichtigkeit des Elements Luft, weil man ihren eigenen, nach oben hin abnehmenden Druck entdeckt.

Dies macht die Luft dem Wasser vergleichbar – und dieser dem Elementendenken verbundene Vergleich wird in der theoretischen Konzeption der Atmosphäre jahrhundertlang gelten. Der italienische Physiker Evangelista Torricelli formuliert das zum ersten Mal 1644 in einem Brief an seinen Kollegen Michelangelo Ricci „Noi viviamo sommersi nel fondo d'un pelago d'aria elementare ...“, „wir leben eingetaucht am Boden eines Meers von elementarer Luft.“²⁵ „Wie die Fische im Wasser“, so auch der Physiker Otto von Guericke, leben und bewegen sich die Landwesen in diesem Luftmeer.²⁶ Damit wird nicht nur die Physik und Chemie der Atmosphäre zum Gegenstand wissenschaftlicher Experimente, sondern auch das, was den atembaren „Nährstoff“ der Lebewesen in der Luft ausmacht. Luft wird von nun an analysiert und experimentalisiert. In dieser experimentellen Erschließung der Luft bleibt ein Rest von elementarem Denken

²⁴ Craig Martin: The Invention of the Atmosphere, in: Studies in History and Philosophy of Science 52, 2015, S. 44–54, hier: S. 46.

²⁵ Evangelista Torricelli: Brief an Michelangelo Ricci vom 11. Juni 1644, in: Opere di Evangelista Torricelli, Bd. III, hg. v. Gino Loria, Giuseppe Vassura, Faenza 1919, S. 186. Vgl. dazu Gabrielle Walker: Ein Meer von Luft. Eine Naturgeschichte der Atmosphäre, übers. v. Friedrich Griese, Berlin 2007.

²⁶ Otto von Guericke: Neue „magdeburgische“ Versuche über den leeren Raum. Drittes Buch. Ueber eigene Versuche, hg. u. übers. v. Friedrich Dannemann, Leipzig 1894 (zuerst 1672), S. 10.

bestehen, nicht nur in Torricellis Rede von „elementarer Luft“, sondern auch, wenn etwa der englische Physiker Walter Charleton die Atmosphäre als „eine allgemeine Mischung kleinster Körper“ beschreibt, „die aus Erde und Wasser aufsteigen“.²⁷ Diese „kleinsten Körper“ haben ihr eigenes Gewicht, verdichten und verteilen sich, wirbeln herum, stoßen aneinander. Dieses Partikelgestöber macht die Elastizität der Luft aus und erklärt atmosphärische Erscheinungen wie Dämmerung oder Luftspiegelung.

Das „Luftmeer“ ist die entscheidende Metapher, die das 17. Jhd. für das Element Luft einführt und die sich bis ins späte 19. Jahrhundert erhält. Sie lebt von der Ähnlichkeit zwischen Atmosphäre und Ozean. Die Medialität der Luft wird mit diesem Modell noch viel weiter entfaltet als in der Klang-Übertragung vom Kosmischen zum Irdischen, die die mittelalterliche Allegorie in Szene setzt. Wenn Landwesen in der Luft leben „wie die Fische im Wasser“, dann ist die Luft sehr viel mehr als ein Medium der Übertragung. Sie ist die Voraussetzung für einen fundamentalen Ausdruck von Leben: Atmung. Aber mehr noch, sie ist auch die Grundlage für Bewegung, für Wahrnehmung, sie ist Wohnstätte, Nahrung, Lebenswelt – also „Umwelt“ in einem radikalen Sinn, ein Trägermedium, eine Infrastruktur des Lebens.

Das ermöglicht auch einen neuen Blick auf die Erde als ein Gesamtgefüge elementarer Sphären. Sind schon in der frühen Elemententheorie die Elemente bestimmten Entitäten zugeordnet – das Wasser dem Meer, die Luft dem Raum über Erde und Wasser, das Feuer den höheren Sphären, die Erde dem Festland – so lässt sich das Zusammenspiel dieser Sphären nun in der Frühen Neuzeit als ein Gefüge abbilden, das die Erde wie einen riesigen, kunstvollen Apparat zusammensetzt und antreibt. Eine solche Erfassung der Erde als elementares Gesamtgefüge findet sich in Athanasius Kirchers *Mundus subterraneus* von 1664 (Abb. 2).

²⁷ Walter Charleton: *Physiologia Epicuro-Gassendo-Charltoniana: or a Fabrick of Science Natural, Upon the Hypothesis of Atoms ...*, First Part, London 1654, S. 48.

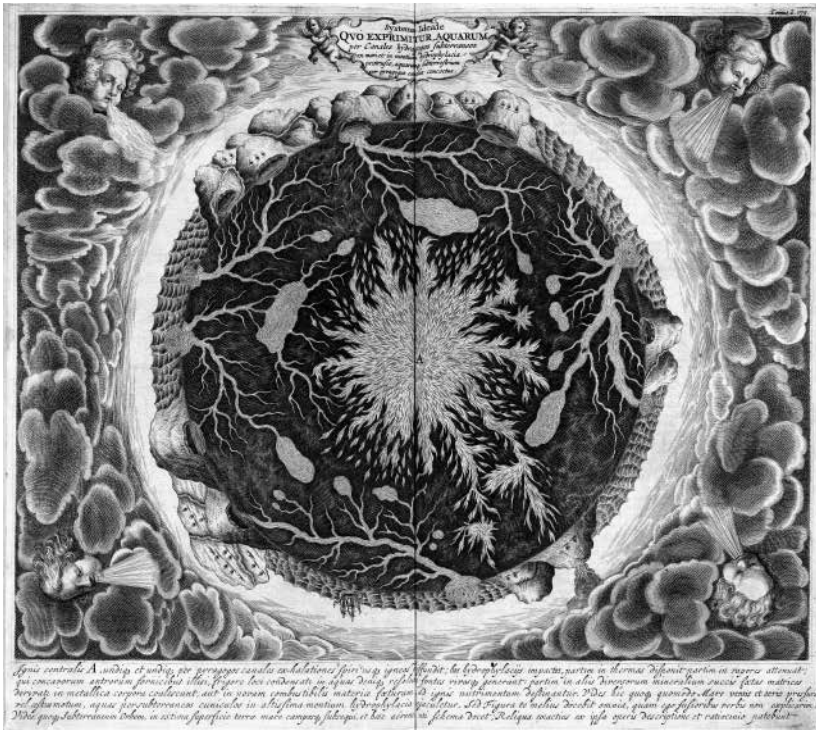


Abb. 2: Die Erde aus Feuer, Wasser, Fels und Luft, aus Athanasius Kircher: Mundus Subterraneus (Die unterirdische Welt) (1664)²⁸

Kirchers Schnitt durch die Erdkugel zeigt die miteinander verschlungenen elementaren Sphären im Bau der Erde. Sternförmig in der Mitte brennt das Feuer im Innersten der Erde. Es tritt an einigen Stellen in Form vulkanischer Eruptionen hervor. Darüber steht das Wasser in Form der Ozeane, aber auch als unterirdisches System verbundener Flüsse und Seen. Dazwischen erhebt sich die Erde als Festland und Gebirge, die ihrerseits von Höhlen durchzogen ist, in denen Luft und sogar unterirdische Winde wehen, denen der *Mundus Subterraneus* ein ganzes Kapitel widmet. Als heller Streifen über Land und Meer schwebt die Luft, in ihren äußeren Schichten erfüllt von düsteren Wolken und bewegt von kosmischen Winden. Was Kircher vorführt, ist ein Erdsystem *avant la lettre*. Bemerkenswert ist nun, dass auch der Mensch darin nicht fehlt. Sein Ort ist auf einem Segelschiff, das einen der Ozeane am unteren Bildrand befährt. Der

²⁸ Athanasius Kircher: *Mundus Subterraneus, quo universae denique naturae divitiae, In XII Libros digestus*, Bd. 1, Amsterdam 1664, S. 180.

Mensch steht nicht auf der festen Erde, sondern ist den beiden flüssigen Elementen ausgesetzt, dem Meer und der Luft. Der Ort des Menschen, so scheint Kirchers Graphik auszudrücken, ist in der Luft und auf dem Wasser, „out in the open air“, von den beiden fließenden Elementen umhüllt, aber auch angetrieben von ihren Kräften.²⁹ Das ist, im Zeitalter des anbrechenden Kolonialismus, einigermaßen bemerkenswert. Während das System der Winde in Kirchers Darstellung sich in einer alten ikonographischen Tradition gleichsam statisch an den vier Kardinalwinden orientiert, wird sich die Vorstellung von Winden in den folgenden Dekaden einschneidend dynamisieren. 1686 zeichnet Edmund Halley zum ersten Mal das System der Passatwinde als ein globales Strömungsgefüge.³⁰ Wenn Kirchers Graphik den Menschen hier durch ein Segelschiff ins Bild bringt, verweist er auf ein Verständnis der Luft nicht nur als umhüllende „Dampfkugel“, sondern als Antriebsmotor und Transportmedium. Der im 17. Jahrhundert weltweit expandierende Kolonialismus, so könnte man dieses kleide Detail der Kircherschen Graphik lesen, besinnt sich hier bereits auf das Element, dem er seinen Antrieb verdankt.

Aber diese systemische Darstellung ist nur eine Möglichkeit, das Zusammenwirken der Elemente zu konzeptualisieren. Die Frage stellt sich, was die Elemente – und in unserem Fall insbesondere die Luft – für den Menschen sind. Es entsteht, wie Gernot und Hartmut Böhme eindrucksvoll belegen, um 1700 eine Fülle von Allegorien, die die einzelnen Elemente zum Thema haben und deren „Leistungen“ in überfüllte, triumphante, manchmal auch rätselhafte Bilder bringen. Eine geradezu enzyklopädische Erfassung alles dessen, was man am Anfang des 18. Jahrhunderts über die Luft weiß, legt der Dichter Barthold Heinrich Brockes in seinem Gedicht *Die Luft* vor.³¹ In 79 Strophen behandelt es nicht nur ihre Eigenschaften und Wirkungen, sondern auch ihre Zusammensetzung aus „Theilen ... behende, dünn und klein“, ihre Unspür- und Unsichtbarkeit, ihr Gewicht, den wandelbaren Luftdruck, die Gerüche und Dünste, die sie transportiert, das Verhalten der Wolken, die Luft als Träger von Schall, ihre Dynamik in Winden, Hitze und Kälte, die Entstehung von Witterungen, aber auch die Notwendigkeit der Luft in Verbrennungsvorgängen und im Stoffwechsel von Menschen und Tieren. So ist die Atmosphäre nicht allein „Luft-Kugel“ um die Erde, sondern der eigentliche Raum des Lebens:

²⁹ Bronisław Szerszynski: *Life in the Open Air*, in: *Issues in Science and Theology: What is Life?*, hg. v. Dirk Evers u. a., Cham 2015, S. 27–41.

³⁰ Edmund Halley: *A Historical Account of the Trade Winds, and Monsoons, Observable in the Seas Between and Near the Tropicks, With an Attempt to Assign the Physical Cause of the Said Winds*, in: *Philosophical Transactions of the Royal Society of London* 16, 1683, London 1686, S. 153–168, Abb. o. S.

³¹ Barthold Heinrich Brockes: *Die Luft*, in: ders.: *Irdisches Vergnügen in Gott*, Zweiter Teil [1727], in: ders. *Werke*, hg. u. komm. v. Jürgen Rathje, Bd. 2.2, Göttingen 2013, S. 644–663. Im Folgenden als Strophenzahl, Seitenzahl im Fließtext.

Nun in dieser Lüfte Kreise,
Den man Atmosphäre nennt,
Lebt auf wunderbare Weise
Alles, was man sieht und kennt.
Außer ihr müßt' alles sterben; (Str. 55)

Damit wird die Luft – unsichtbar und allgegenwärtig – zum Analogon Gottes. In den „dünnen Lüften“, so sagt schon die erste Strophe, wird „Gott unsichtbarlich erblickt“ (Str. 1, 644). Die Größe des Luftmeers, das „Meer von Wundern“ (Str. 17, 648), ist ein Abbild der Unendlichkeit Gottes, die Lebensnotwendigkeit der Luft ein Ausdruck davon, dass Gott die Voraussetzung aller Dinge dieser Welt ist.

Aber es bleibt nicht bei der physikotheologisch-frommen Pointe. Brockes macht sich die Mühe, die unterschiedlichsten Eigenschaften und Wirkungen der Atmosphäre anschaulich zu schildern und zu erklären. Das reicht von der korrosiven Wirkung der Luft (Str. 3), ihrem der Elementenlehre verhafteten Ursprung aus dem Wasser und dem Boden (Str. 6), ihre Unabdingbarkeit für Verbrennungsprozesse (Strr. 7, 13), über ihre kinetischen Kräfte in Winden und Druckverhältnissen, ihre Rolle im Stoffwechsel von Tieren und Pflanzen (Strr. 7, 12, 22, 53, 54), ihre Aufnahmefähigkeit für Dünste und Dämpfe (Strr. 15, 16, 18), ihre „Dünne“ und „Dichte“ (Strr. 21, 24, 25, 30), bis hin zu ihrer Elastizität, die der Gegenstand zahlreicher Experimente ist (Strr. 27, 30). Aus diesen Eigenschaften, insbesondere den Schichtungen unterschiedlich „dichter“ Luft, ergibt sich eine Erklärung für meteorologische Phänomene wie das Schweben der Wolken (Strr. 32, 33, 34, 36, 37), deren Zusammensetzung aus einem „Duft, der friert“ (Strr. 35, 46), die Entstehung von Regen und Hagel (Strr. 37, 38), Tau und Nebel (Str. 39, 42), die Dynamiken von Kälte und Wärme (Str. 41). Wenig überraschend wird der Druck der Luft mit dem Druck des Wassers verglichen (Strr. 43, 44, 45, 46). Zugleich geht es aber auch um die Atmosphäre als Umhüllung und „Schaale“ der Erde (Strr. 47, 48, 49), um optische Phänomene wie Dämmerung und Himmelsblau (Strr. 50, 51, 71, 72, 73), um die Chemie der Luft (Strr. 61, 62), um die Ursprünge und Wirkungen der Winde als meteorologische Kraft (Strr. 68, 69, 70) aber auch, ganz im Sinne Halleys und Kirchers, als notwendige Voraussetzung für die „Schiff-Fahrt“ (Str. 66) und für „Mühlen-Räder“ (Str. 67) bis hin zum Magnetismus der Pole (Str. 76).

Neben all diesen chemischen und physikalischen Eigenschaften der Luft, die den Anfang vom Ende der Elemententheorie in der modernen Wissenschaft schon erahnen lassen, ist der Zusammenhang zwischen Sinneswahrnehmungen und Luft im Gedicht bemerkenswert. Die Luft ist Träger von Wahrgenommenem, sie transportiert den Schall (Strr. 9, 10, 11, 12):

Aller Stimmen Saiten Schallen,
Aller Töne süsse Macht
Werden in der Luft erzeugt
Wenn sie sich in Circeln beuget
Und wie sich ein Wasser rührt,
So den Klang zum Ohre führt. (Str. 9, 646).

Sie trägt Gerüche (Strr. 19, 20, 23, 58), sie ist die Quelle von haptischen Wahrnehmungen wie der Kühle eines Windhauchs auf der Haut (Strr. 60, 61) und optischen Phänomenen wie den Farben der Dämmerung (Strr. 50, 51). Sie ist die Voraussetzung zahlreicher Wahrnehmungsmodi: Sehen, Hören, Riechen, Schmecken, sogar Fühlen. *Als solche* aber ist Luft nicht wahrnehmbar. Von den kleinsten Teilchen, aus denen die Luft besteht, heißt es:

Ob sie gleich rings um uns spielen
Kann man sie gleichwohl nicht fühlen
So daß zwischen Leib und Geist
Sie vielleicht *ein Mittel* heißt. (Str. 4, 645 Hervorh. EH)

Damit bringt Brockes den medialen Charakter der Luft auf einen Begriff. Die Luft ist „ein Mittel“ – ein Mittleres, Mittelding, aber auch Vermittelndes, eben ein *Medium* zwischen Leib und Geist. Eine Vermittlung zwischen Materiellem und Immateriellem, zwischen Welt und Wahrnehmung, Cartesischer *res extensa* und *res cogitans*. Sie kann dies aber nur sein, weil sie selbst keine Wahrnehmungen hervorruft, sondern deren Möglichkeitsbedingung ist.³² Was hier auftaucht, ist eine Vorstellung von Medium, die dieses als Umgebung fasst – und die „Leistung“ des Mediums in der Übertragung und Vermittlung erblickt. Umwelten, da ist sich Brockes mit Durham Peters einig, sind Medien. Und die Luft ist das elementare Medium par excellence.³³

In der elementaren Analogie von Luft und Wasser, die der Begriff „Luftmeer“ nahelegt, ist die Atmosphäre nicht bloß materielle „Dampfhülle“, sondern Voraussetzung für Stoffwechsel, Wahrnehmung, Bewegung, Transfer, Berührung, chemische Reaktion, Emergenz. Das Luftmeer fasst nicht nur die Beschaffenheit, sondern vor allem die Leistungen der Luft als Medium des Lebens, eine Instanz der Vermittlung, des Transports und der Energieübertragung. Es verbindet, erfüllt und umhüllt Erde und Körper, es ist, wie Brockes formuliert, ein „Geist der Welt“, der zwischen Menschen und Nicht-Menschlichem, Lebendigem und Anorganischem, Himmel und Erde vermittelt. Aber diese Vermittlung ist keine metaphysische mehr, sondern eine materielle. Kein Zweifel, dass die Größe des Luftmeers ein Inbild der Größe Gottes, die Allgegenwart und Wirksamkeit der

³² Vgl dazu Eva Horn: The Air as Medium, in: Grey Room 73, 2018, S. 6–25.

³³ Peters [Anm. 17], S. 2. Ähnlich liest Jana Schuster das Gedicht, vgl. Jana Schuster: Meteorologie/Mediologie. Luft in der Lyrik des 18. Jahrhunderts, in: Verfahren literarischer Wetterdarstellung. Meteopoetik – Literarische Meteorologie – Meteopoetologie, hg. v. Urs Büttner, Michael Gamper, Berlin, Boston 2021, S. 43–68.

Luft ein Analogon für Gottes Omnipotenz und ihre vielfältigen Leistungen ein Beweis für die perfekte Einrichtung der Schöpfung ist. Aber die Luft selbst ist nicht mehr göttlicher Atem oder ein Medium göttlicher Zeichen, sondern ein Stoff, ein Ding der Natur.

Bei Brockes zeigt sich die Komplexität des Übergangs von einem elementaren Begriff von Materie als einem Grundstoff der Welt hin zum physikotheologisch-wissenschaftlichen Verständnis von Substanz. Es ist durchaus keine einfache „Entzauberung“ der Natur und Reduktion zum bloßen Rohstoff, wie es gelegentlich dargestellt worden ist.³⁴ Es ist vielmehr ein epistemisch und ästhetisch widersprüchlicher, hybrider Prozess, in dem die mediale Kraft der Materie – insbesondere der Naturdinge – immer wieder aufgerufen, geradezu *beschworen*, aber dann auch – als Bezwungung der Natur durch den Menschen – *verabschiedet* wird. Dies ist der Moment, wo „die Elemente“ zum Synonym für die kapriziösen und unvorhersehbaren Naturgewalten werden, insbesondere die Witterungen, das Andere des menschlichen Geistes. Die Elemente werden in ihrer Widersprüchlichkeit und ständigen Transformation zum schlechthin Unberechenbaren. So schreibt etwa Goethe:

Die Elemente [...] sind als kolossale Gegner zu betrachten, mit denen wir ewig zu kämpfen haben, und sie nur durch die höchste Kraft des Geistes, durch Mut und List im einzelnen Fall bewältigen.

Die Elemente sind die Willkür selbst zu nennen; die Erde möchte sich des Wassers immerfort bemächtigen und es zur Solidescenz zwingen, als Erde, Fels oder Eis, in ihren Umfang nötigen. Ebenso unruhig möchte das Wasser die Erde, die es ungern verließ, wieder in seinen Abgrund reißen. Die Luft, die uns freundlich umhüllen und beleben sollte, rast auf einmal als Sturm daher, uns niederzuschmettern und zu ersticken; das Feuer ergreift unaufhaltsam, was von Brennbarem, Schmelzbarem zu erreichen ist. Diese Betrachtungen schlagen uns nieder, indem wir solche so oft bei großem, unersetzlichem Unheil anzustellen haben. Herz und Geist erhebend ist dagegen, wenn man zu schauen kommt, was der Mensch seinerseits getan hat, sich zu waffnen, zu wehren, ja seinen Feind als Sklaven zu benutzen.³⁵

³⁴ So sind viele Argumente über die Reduktion der Natur auf „bloße Materie“ oder „unbelebten Stoff“ zu schablonenhaft und sparen sich eine epistemisch genaue Betrachtung des Übergangs, leider auch David Abram: Vom Vergessen und Wiedererinnern der Luft, in: ders.: Im Bann der sinnlichen Natur, übers. v. Matthias Fersterer, Jochen Schilk, Klein Jasedow 2012 (zuerst 1996), S. 233–266; Amitav Ghosh: Der Fluch der Muskatnuss: Gleichnis für einen Planeten in Aufruhr, übers. v. Sigrid Ruschmeier, Berlin 2023; Carolyn Merchant: Der Tod der Natur. Ökologie, Frauen und neuzeitliche Naturwissenschaft, München 1987.

³⁵ Johann Wolfgang v. Goethe: Versuch einer Witterungslehre, in: Goethes Werke in 14 Bänden, hg. v. Erich Trunz, Bd. 13: Naturwissenschaftliche Schriften Teil 1, Hamburg 1966, S. 309.

Goethe betont die Zwiespältigkeit der Elemente – ihre zugleich umhüllende und zerstörende Kraft – und formuliert dann, erstaunlich früh, das Credo der Moderne, sich gegen die dumpfe Gewalt der Natur zu wappnen, die Natur zu versklaven. Das 19. Jahrhundert mit seiner Technik- und Fortschrittseuphorie wird dieses Credo zum Ausbeutungs- und Vernichtungsfeldzug gegen die Natur anschwellen lassen, von der Industrialisierung der Landwirtschaft bis zum Kolonialismus. Und damit wird der Begriff der „Elemente“ dann zunehmend auf die Gewalt der Natur reduziert, deren andere Seite – die Seite der angeeigneten und nutzbar gemachten Natur – der Begriff der „Ressource“ ist. Spätestens mit dem Industriezeitalter ist Natur nun entweder gefürchtetes „Element“ oder nützliche „Ressource“.

Gerade die dynamischen Elemente *Luft* (als Witterung), *Wasser* (als kinetische Gewalt und gefährlicher Ozean) und *Feuer* (als katastrophisch-zerstörerisches Element) werden im Lauf des 19. Jahrhunderts zunehmend als Gegenspieler des Menschen und seiner Technologie verstanden, nicht selten allerdings auch als strafende Kräfte, die menschlicher Hybris ein Ende setzen. Aber selbst in dieser Rolle bleibt die Luft weiterhin das schlechthin *mediale* Element – das Element, in dem sich Klarheit, Wohlklang und Transparenz der Welt ausdrücken – oder aber gerade verschwinden. Mit der Industrialisierung trübt sich die Luft als Medium ein und wird intransparent. Als ein solches trübes, turbulentes Medium aber kann sie nun als solche in den Vordergrund treten und zum Gegenstand der Kunst werden. William Turners späte Gemälde von Stürmen, Rauch, Regen und Dampf bringen diesen Prozess der Eintrübung zum Vorschein.

Hatte die Metapher vom „Luftmeer“ Luft und Wasser in Analogie gebracht, lösen sich in Turners Landschafts- und Seestudien die Grenzen zwischen Erde, Wasser und Luft auch visuell auf. Die Atmosphäre scheint alles zu verschlingen: Landschaft, Meer, Dinge, Architekturen und Gestalten. Immer wieder malt Turner Stürme auf See, aber auch Rauch, Dampf, Feuer, Nebel, Dunst. Aber diese treten nicht als Emanationen aus der Luft hervor, wie noch die Frühe Neuzeit Witterungserscheinungen versteht. Vielmehr wird die Luft selbst „dick“, turbulent, trübe. Es ist diese Eintrübung, die Turner vornehmlich interessiert. Formen – etwa die von Wolken oder Wellen – verschwinden zugunsten flächiger Übergänge zwischen Farben und einer plastischen Textur des Gemäldes. Turner, der von sich sagte, sein „Stil“ sei die Atmosphäre, verwandelt diese von einem Medium der Wahrnehmung zu ihrer Herausforderung und Grenze.³⁶

³⁶ Zitiert nach John Gage: The Distinctness of Turner, in: Journal of the Royal Society of Arts 123, 5228, 1975, S. 448–458, hier: S. 450, Übers. EH.



Abb. 3: William Turner: Snow Storm – Steam-Boat off a Harbour's Mouth Making Signals in Shallow Water, and going by the Lead. The Author was in this Storm on the Night the „Ariel“ left Harwich (1842), Öl auf Leinwand, 91,1 × 121,9 cm, © Tate, Accepted by the nation as part of the Turner Bequest 1856. Photo: Tate

Turners Ölbild *Snow Storm* (Abb. 3) zeigt eine wirbelnde Szenerie aus Wasser, Luft, Dampf und Licht, in der kaum mehr zu unterscheiden ist, was Wasser, was Luft, was Dampf und was das im Sturm schlingernde Schiff ist. Die Luft ist eine dichte Masse, deren Kräfte das Schiff zu verschlingen drohen. Aber während das Bild den Wirbel der Elemente vorführt, stellt es zugleich auch die Turbulenzen seiner eigenen Herstellung aus, einen wilden Strich pastoser Ölfarbe. Turners Gebrauch der Farbe stellt die Wirbel der Luft nicht dar, sondern die Farbe, der Pinsel *ist* der Wirbel. In genau diesem Sinne, so Michel Serres, sei Turner „Realist, oder eigentlich Materialist“, eine malerische Umsetzung der zeitgenössischen Theorie der Thermodynamik.³⁷ Seine Wetter-, Himmels- und Seestudien führen nicht nur meteorologische Phänomene vor. Sie lassen die Bildoberfläche selbst intransparent werden und nähern sich, wie oft bemerkt wurde, der Abstraktion. So verweisen sie immer auch auf ihre eigene Materialität, auf die Dicke der Farbe, den Schwung der Hand. Mit dieser Dichte der Luft

³⁷ Michel Serres: Turner traduit Carnot, in: ders.: *Hermes III: La traduction*, Paris 1974, S. 233–242, hier: S. 236, Übers. EH.

lotet Turner die Bedingungen der Wahrnehmung neu aus. Er lässt das Medium als solches hervortreten: das Medium Luft, in dem sich seine Szenen entfalten; das Medium Farbe, das hier als dicker, pastoser Stoff auftritt. Und siehe da: man sieht nichts mehr. Die Abstraktion, in die Turners Malerei sich hineinbewegt, ist „elementar“ im alten Sinn der Elemente – es geht nur noch um Dynamik und Materie, reine Prozessualität, den Wirbel des Sturms und des Malens.

An diesem Punkt scheiden sich Kunst und das Wissen von der Luft. Während Turner die Medialität der Luft ins Dunkle und Intransparente führt, beginnt eine moderne Meteorologie und Klimatologie, Witterungen und klimatische Verhältnisse als Datensatz zu erschließen (etwa in Humboldts Isothermen-Karten), beschreibt die Thermodynamik die Elemente als Energieträger (etwa in Carnots Überlegungen zur Dampfmaschine), verabschiedet sich die Medizin von ihren neo-hippokratischen Resten in der Miasmentheorie und entdeckt Mikroorganismen, die sich klar von ihren Trägermedien wie Luft und Wasser trennen lassen (etwa bei Pasteur und Koch). Der Eigensinn der Elemente, die Medialität der Luft bleiben bestehen, aber im Raum des Ästhetischen, sei es in den Stimmungs- und Katastrophenbildern vom Wetter, die im literarischen Realismus zum Standard werden, sei es in der Faszination mit Dunst, Nebel und diffusen Lichtverhältnissen im Impressionismus, oder auch mit der parodistischen Auseinandersetzung mit der Meteorologie am Anfang von Musils „Der Mann ohne Eigenschaften“.³⁸ Im chemisch und physikalisch differenzierten Blick auf Materie einerseits, im Entwurf einer Natur als dumpfer, statischer, übermächtiger, aber auch stets regenerationsfähiger Gegenspieler von Zivilisation und Technologie andererseits wird die Welt, die Materie zum stummen Hintergrund, zur bloßen Bühne menschlicher Geschichte und Subjektivitäten, wie Michel Serres es auf den Punkt gebracht hat:

Modernity begins when this real world space is taken as a scene, and this scene, controlled by a director, turns inside out – like the finger of a glove or a simple optical diagram – and plunges into the utopia of a knowing, inner, intimate subject. This black hole absorbs the world.³⁹

Die menschliche Subjektivität wird zum schwarzen Loch, das die äußere Welt verschlingt. Was zählt, ist nur mehr das Innenleben. Die Natur wird so entweder zur Metapher dieses Innenlebens oder zur Externalität. So wird sie als „Rohstoff“ zur Grundlage der Technologien und zur Beute des kolonialen Extraktionismus, aber auch, in der zeitgenössischen Soziologie, zur Außenwelt menschlicher Gesellschaften. Umwelt wird zum „Milieu“ – und das Milieu, das

³⁸ Ich habe diesen Umbruch ausführlich geschildert in Kap. 5 meines Buchs: Eva Horn: *Klima – Eine Wahrnehmungsgeschichte*, Frankfurt/Main 2024, S. 260–290 und zur Austreibung der Miasmen aus der Medizin, S. 60–113.

³⁹ Michel Serres: *Gnomon. The Beginnings of Geometry in Greece*, in: *A History of Scientific Thought: Elements of a History of Science*, hg. v. d. d. S., Oxford 1995, S. 73–123, hier: S. 80.

wirklich zählt, ist nur mehr das Soziale.⁴⁰ Genau darum können die Elemente nur noch über den Menschen hereinbrechen wie der Angriff eines Feindes oder, in Goethes Worten, die Rache eines „Sklaven“.

Die Gegenwart, soviel ist klar, bricht mit diesem modernen Verständnis von Natur als Externalität, auch wenn das Denkschema einer veräußerlichten Natur noch immer selbst in den wohlmeinendsten Forderungen nach „Naturschutz“, „Klima-Rettung“ oder auch „Nachhaltigkeit“ dominiert.⁴¹ Genau darum ist es von immenser Bedeutung, Ansätze zu finden, die diese Externalisierung – die ebenso wenig alt wie alternativlos ist, wie Bruno Latour schon 1995 gezeigt hat⁴² – rückgängig machen, oder besser, sich einem neuen Verständnis von Natur zuwenden, das diese als selbststeuerndes, aktives, vernetztes, kommunizierendes und wandelbares Gesamtgefüge versteht. Die „Natur“ im Anthropozän ist nicht nur eine, die grundlegend vom Menschen verändert ist, wie gebetsmühlenhaft wiederholt wird. Vielmehr verdankt sich das Konzept und die Diagnose des Anthropozän einem neuen, systemtheoretischen Verständnis von Natur, wie es etwa die neuesten Ansätze der Biosemiotik und Biokybernetik (also Fragen der biologischen Vernetzung, Ko-Evolution und Selbstorganisation), die Erforschung der „Kritischen Zone“ als selbstregulierendes Zusammenspiel von anorganischen und organischen Komponenten des Erdsystems, oder auch die Komplexitätsforschung in Festkörperphysik und Chemie vorlegen. Erst vor diesem fundamental veränderten Naturkonzept lassen sich die planetarischen Eingriffe des Menschen adäquat erfassen.

Die epistemisch entscheidende Schwelle zu einem solchen systemischen Verständnis von „aktiver Materie“, so ist vielfach argumentiert worden, ist die Gaia-Hypothese von Lynn Margulis und James Lovelock, die in den 1970er und 1980er Jahren die Grundlage für die heutige Erdsystem-Wissenschaft gelegt haben.⁴³ Sie besagt, knapp gesagt, dass die Erde sich mithilfe der Biosphäre als ein selbstregulierendes System verhält, das durch Rückkopplungen zwischen Lebewesen, Atmosphäre, Ozeanen und Gesteinen Bedingungen aufrechterhält, die für das Leben günstig sind. Im Zentrum dieser Hypothese, deren mythologisierender Name ihre Rezeption einigermaßen erschwert hat, steht das regulative Zusammenspiel der Geo-Sphären Atmosphäre, Hydrosphäre, Lithosphäre und Biosphäre unter der ständigen Zufuhr an Energie durch die Sonne. Luft,

⁴⁰ Christina Wessely, Florian Huber: Milieu. Zirkulationen und Transformationen eines Begriffs, in: Milieu. Umgebungen des Lebendigen in der Moderne, hg. v. dens., Paderborn 2017, S. 7–10.

⁴¹ Eva Horn: Jenseits der Kindeskiner. Nachhaltigkeit im Anthropozän, in: Merkur 71,814, 2017, S. 5–17.

⁴² Bruno Latour: Wir sind nie modern gewesen, übers. v. Gustav Roßler, Frankfurt/Main 2008.

⁴³ Timothy M. Lenton: Earth System Science. A Very Short Introduction, Oxford 2016; Bruno Latour, Timothy M. Lenton: Extending the Domain of Freedom, or Why Gaia Is So Hard to Understand, in: Critical Inquiry 45,3, 2019, S. 659–680.

Wasser, Erde (Festland und Leben) und Feuer (Sonne) bilden so die Grundelemente eines Erdsystems, ein modernes Denken in Elementen, das Kircher, wenngleich ohne seine kybernetischen Implikationen, bereits als planetarisches darstellt. Gerade in dieser sphärischen Darstellung der Erde wird klar, dass die vormoderne Theorie der vier Elemente dieses planetarische Zusammenwirken vorwegnimmt, ebenso wie die ewige Veränderung der Formen die Autotrophie, das vollständige Recycling von Stoffen in der Natur.

Fragt man ein letztes Mal nach der Funktion der Luft in diesem Modell der Erde als vernetztem, selbstregulierendem System, so führt die Antwort auf diese Frage noch einmal auf den medialen Charakter der Atmosphäre zurück. In ihrer Verwicklung sowohl mit den anorganischen Komponenten des Erdsystems (wie Gestein, Wasser und Sonnenenergie) spielt sie eine entscheidende Rolle für die Selbstregulation des Planeten. Margulis und Lovelock haben daher vorgeschlagen, die Atmosphäre nicht mehr nur unter physischen und chemischen Aspekten zu betrachten, sondern unter *biologischen*. Damit ist die Luft nicht nur ein Trägermedium des Lebens, sondern selbst Teil der Prozesse des Lebens:

The Gaia hypothesis contends that biological gas exchange processes are [...] major factors, especially processes involving microorganisms. [...] *the atmosphere is a nonliving, actively regulated part of the biosphere*. In our model atmospheric temperature and composition are regulated with respect to certain biologically critical substances [...].⁴⁴

Die Atmosphäre wird von der Biosphäre miterzeugt, beeinflusst und gesteuert: Pflanzen erzeugen bekanntlich Sauerstoff, Säugetiere CO₂. Betrachtet man die Funktion der Atmosphäre im Erdsystem aus der Perspektive der Gaia-Hypothese, so ist sie das Medium, in dem und durch das die Biosphäre ihre Regulationsfunktion im Erdsystem umsetzt. Knapp gesagt: die Luft ist der lange Arm des Steuerungssystems Leben. So betrachtet, erhält die Atmosphäre noch einmal eine neue mediale Funktion: die Übertragung von Steuerungssignalen. Diese Steuerung durch negatives Feedback hält die Erde in jenem instabilen „Disäquilibrium“, das vom Leben immer wieder neu in einen temporären Zustand der Homöostase gebracht wird.⁴⁵ Als Gemisch aus Gasen, aber auch allen möglichen anderen volatilen Bestandteilen organischen Ursprungs – von den Gasen, die Pflanzen, Tiere und Mikroorganismen ausstoßen, über Wasserdampf, Pollen, Stäube und verschiedenste Chemikalien trägt die Luft, so Bronislaw Szerszynski, „das Signal des Lebens“.⁴⁶ Dies geht weiter als die Vorstellung vom Luftmeer als Transportmedium, das Organismen, Spuren des Bodens, Feuchtigkeit und ani-

⁴⁴ Lynn Margulis, James Lovelock: The Atmosphere as Circulatory System of the Biosphere – The Gaia Hypothesis, in: *Slanted Truths. Essays on Gaia, Symbiosis, and Evolution*, hg. v. dens., New York 1997, S. 127–139, hier: S. 129, 131, Hervorhebung EH.

⁴⁵ James Lovelock, Lynn Margulis: Atmospheric Homeostasis by and for the Biosphere: The Gaia Hypothesis, in: *Tellus* 26,1–2, 1974, S. 2–10.

⁴⁶ Szerszynski [Anm. 29], S. 35–36.

malische Ausdünstungen enthält und bewegt. Die Atmosphäre der Gaia-Theorie trägt und transportiert diese Materialien, aber nun nicht nur als Substanzen und Lebensformen, sondern als Information, als Steuerungsimpuls.

Die Theorie der vier Elemente, das sollte klar geworden sein, war immer schon eine Theorie der „aktiven Materie“, eine Art und Weise, über Materie im Hinblick auf ihre sinnlichen Qualitäten, ihre Effekte und Affordanzen nachzudenken. Die Vorstellung der Emergenzen und Verwandlungen von einem Element ins andere, oder die Idee, dass sich das kosmische System der Vier im Menschen wie in einem Mikrokosmos abbildet, mag aus heutiger Sicht überholt, gar anthropozentrisch erscheinen. Viele Bestandteile eines elementaren Verständnisses von Materie oder von der Erde überhaupt tauchen jedoch in den neuesten wissenschaftlichen Ansätzen der Biologie, der Erdsystemwissenschaften, der Ökologie wieder auf, wenngleich in einer gänzlich anderen Sprache. Das Modell einer in strengen Analogien und Korrespondenzen strukturierten Einheit der Welt, das der Kosmologie der vier Elemente zugrunde lag, können wir heute nicht mehr teilen. Der Blick auf den Planeten als System unterstellt diesem keine Einheit mehr, sondern einen zerklüfteten, chaotischen und heterogenen Zusammenhang, in dem gerade die endlose Spezifik und Eigenart von Materialien und Lebensformen das Zusammenspiel des Ganzen sowohl ermöglicht als auch stören kann. Aber auch hier stellt sich immer wieder die Frage, welche spezifischen Eigenheiten, welche „Agency“ unterschiedliche Materialien haben können.

Nach der Besonderheit *der Luft* als Element zu fragen, ist daher in einer heutigen Perspektive schon fast zu unspezifisch. Die Luft oder die Atmosphäre ist vielfältig, lokal, unterschiedlich in ihrer Zusammensetzung, im Grad der Verschmutzung, und in ihren jeweiligen Zuständen und Erscheinungsweisen. Neuerdings fragen kulturwissenschaftliche Ansätze nach Winden⁴⁷, Ozon⁴⁸, CO₂⁴⁹, Luftverschmutzung⁵⁰, Luftkapseln und Ballons⁵¹, nach der kulturellen

⁴⁷ Z. B. Maximilian Hepach, Birgit Schneider: Reading Wind Diffractively: Elemental Chiasmus as Theory and Method, in: Media + Environment 7,1, 2025, S. 1–31; Patrick Bresnihan: Tilting at Windmills, in: Reactivating Elements [Anm. 3], S. 151–175.

⁴⁸ Z. B. Ozon. Natur- und Kulturgeschichte eines flüchtigen Stoffs, hg. v. Evi Zemanek, München 2023.

⁴⁹ Z. B. Jens Söntgen, Armin Reller: CO₂ Lebenselixier und Klimakiller, München 2009.

⁵⁰ Z. B. Tim Choy: Ecologies of Comparison: An Ethnography of Endangerment in Hong Kong, Durham 2011, S. 121–152; Jesse Oak Taylor: The Sky of Our Manufacture. The London Fog in British Fiction from Dickens to Woolf, Charlottesville, London 2016.

⁵¹ Z. B. Derek McCormack: Atmospheric Things. On the Allure of Atmospheric Envelopment, Durham 2018; Friedrich von Borries: Klimakapseln. Überlebensbedingungen in der Katastrophe, Frankfurt/Main 2010.

Bedeutung von Hitze und Kälte⁵², nach Wolken⁵³ und Luftkuren⁵⁴ – oder versuchen, gleich ein ganzes Feld der „Atmospheric humanities“ zu begründen.⁵⁵ Dennoch bleibt es wichtig, dem „Vergessen der Luft“ in der Moderne⁵⁶ auch durch eine Anamnese ihrer komplexen und reichhaltigen Denkgeschichte entgegenzuwirken. Nur im Rückgriff auf die differenzierte und hochproduktive Wahrnehmungs- und Reflexionsgeschichte der Luft wird es möglich sein, dieses machtvolle Element nicht bloß auf Konzepte wie „Klimawandel“ oder „Luftverschmutzung“ zu reduzieren. Erst eine neue Aufmerksamkeit und Reflexion auf die vielfachen Spielarten ihrer Medialität und ihrer Wirkmacht wird es möglich machen, zu verstehen, was Luft wirklich ist – und in Zukunft sein könnte.

Univ.-Prof. Dr. Eva Horn
Institut für Germanistik
Universität Wien
Universitätsring 1
1010 Wien
Österreich
eva.horn@univie.ac.at

⁵² Nicole Starosielski: *Media Hot and Cold*, Durham/NC 2022.

⁵³ Z. B. Claus-Michael Schlesinger: *Aufklärung und Bewölkung. Poetik der Meteore im 18. Jahrhundert*, Konstanz 2018.

⁵⁴ So das Dissertationsprojekt von Carina Hinterdorfer: *Berge, Meere, Patienten. Klimamedizinische Vorstellungen in der Literatur von 1840–1920*.

⁵⁵ Vladimir Jankovic: *Launching the Atmospheric Humanities*, in: International Commission on the History of Meteorology, 13.07.2021, online unter: <https://meteohistory.org/2021/launching-the-atmospheric-humanities-2/> (zuletzt am 21.5.2026).

⁵⁶ Luce Irigaray: *L'oubli de l'air*, Paris 1983, S. 233–266.

FEUERSCHRIFT: ÜBER KOSMOEROTISCHE UND KOSMOAGONISTISCHE FIGURATION

von Gabriel T r o p , Chapel Hill

Abstract:

Die wissenschaftliche Episteme des achtzehnten Jahrhunderts löste die traditionelle Vier-Elemente-Matrix (Feuer–Wasser–Erde–Luft) in empirisch differenzierte Substanzen auf. Zeitgleich zielten andere diskursive Praktiken – wie hybride, wissenschaftlich-experimentelle Projekte, spekulative Architekturen und Kunstwerke – darauf ab, die Operativität elementarer Kräfte zu bewahren, indem sie elementares Denken mit kosmoerotischen, kosmoagonistischen und kosmoneutralen Attraktoren verschränkten. Dabei erweist sich das Feuer im Verlauf einer *longue durée* des kosmologischen Denkens als privilegierte kulturell-energetische Quelle, die Figuren, Symbole und Programme kollektiver Organisation auf verschiedene Weise aufladen kann. Dieser Aufsatz untersucht Feuerkomplexe um 1800 als kulturelle Versuchsanordnungen, die kosmoerotische und kosmoagonistische Operationen kanalisieren, problematisieren oder suspendieren: erstens Johann Wilhelm Ritters kosmoerotischen Prometheismus, der Wissen und Begehren mittels elektrischer Figuration in kollektive Formen überführt; zweitens kosmoagonistische Figuration bei Hegel, Schelling und Hölderlin; und drittens das Feuer als Quelle politischer und sozial-libidinöser Destabilisierung in den Werken von Novalis und E. T. A. Hoffmann.

While the scientific episteme of the eighteenth century dissolved the traditional fourfold matrix of the elements (fire–water–earth–air) into empirically differentiated substances, other discursive practices—hybrid scientific-experimental projects, speculative architectures, and works of art—sought to preserve the operativity of elemental forces by linking elemental thinking to cosmoerotic, cosmoagonistic, and cosmoneutral attractors. Over the *longue durée* of cosmological thought, fire emerges as a privileged cultural-energetic source that imbues figures, symbols, and programs of collective organization with erotic and agonistic potential. This essay examines fire-complexes around 1800 as textual and cultural experiments that aim to harness, problematize, or suspend cosmoerotic and cosmoagonistic operations: first, Johann Wilhelm Ritter's cosmoerotic Prometheanism, which translates knowledge and desire into collective forms through electrical figuration; second, cosmoagonistic configurations of fire in Hegel, Schelling, and Hölderlin; and third, fire-figuration as a source of political and social-libidinal destabilization in the works of Novalis and E. T. A. Hoffmann.

Gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts kam einem deutschen Physiker eine Idee, die an Wahnsinn grenzte – genauer: eine Idee, die ins Herz des Wahnsinns zielte. In Heft J seiner zwischen 1789 und 1793 entstandenen „Sudelbücher“ entwirft der Physiker Georg Christoph Lichtenberg eine ontotheologische Rechtfertigung des Wahnsinns – jener Art, die sich unbemerkt im Herzen derer einnistet, die ansonsten von ihrer eigenen Rationalität überzeugt sind: „Wenn

man annähme, daß alle Vorstellungen der Menschen eine Art von Raserei wären, ein Tollhauszustand, so muß doch ein Wesen sein, das diese Absicht hat.“¹ Der bloße Gedanke, dass Wahrnehmungs- und Erkenntnisprozesse an und für sich eine Art von Raserei sein könnten, erzwingt ein Umdenken des Menschen, der Weltordnung, ja des Logos selbst; denn wenn Gottes Schöpfung von nach seinem Bilde geschaffenen Wahnsinnigen bevölkert ist, dann muss der Logos selbst wahnsinnig sein.

Lichtenbergs Gedankenexperiment durchläuft rasch verschiedene Modi, von hypothetischen Überlegungen – was wäre, wenn die menschliche Vorstellungskraft eine Form der Raserei wäre? – hin zu indikativen und assertorischen Sätzen („Die Tollen sind abgerissene Fäden bei dieser Spinnerei, die der Spule nicht folgen. In diesen findet man das Werk Gottes. Sie sind bei manchen Völkern heilig“²). Lichtenberg schließt mit der Bejahung eines positiven Status des Wahnsinns. Die Wahnsinnigen sind nicht als Aberrationen oder Abweichungen vom Logos zu verstehen, sondern als privilegierte Medien ontologischer Erschließung: „Die Rasenden geben uns Aussichten in die Haushaltung des Ganzen, die uns nicht anders gibt.“³ In einer letzten Wendung geht Lichtenberg noch weiter: Er deutet die Wahnsinnigen nicht bloß als ontologische Medien, sondern als figurenerzeugende Organe. Sie sind das Auge, auf das eine unsichtbare Hand Druck ausübt und dabei wunderbare Lichtfiguren hervorbringt – ähnlich jenen verästelten, baumartigen Mustern, die Lichtenberg selbst mittels elektrischer Entladungen entdeckte: „[Die Rasenden] sind das gedrückte Auge, das elektrische Figuren und Sonnen und Drellmuster gibt.“⁴ Die Lichtimpulse, die auf der Innenseite des Augenlids erscheinen – scheinbar bloße Effekte des Organs und von aller Referentialität gelöst – wird Goethe in seiner „Farbenlehre“ später als physiologische Farben analysieren: Farben und Figuren, die für ihn die unabdingbaren Voraussetzungen des Sehens konstituieren. Lichtenberg deutet – wie Goethe, wenn auch in destabilisierenderem Modus – die normale, scheinbar referentiell sichere Wahrnehmung als Variante jener abnormen, außergewöhnlichen und flüchtigen Form und kehrt damit das Verhältnis von Norm und Ausnahme um. In Lichtenbergs Darstellung steht die menschliche Wahrnehmung stets unter Druck – unsichtbare Hände drücken auf die Sinnesorgane und verwandeln den Menschen dadurch in ein Medium wunderbarer elektrischer Figuren, die mit einer abweichenden Energie aufgeladen sind.

¹ Georg Christoph Lichtenberg: Schriften und Briefe, hg. v. Wolfgang Promies, Bd. II: Sudelbücher II, Materialhefte, Tagebücher, Frankfurt/Main 1994 (Lizenzausgabe des Carl Hanser Verlags München/Wien 1971), S. 329.

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ Ebd. Vgl. ferner Johann Wolfgang Goethe: Zur Farbenlehre, hg. v. Peter Schmidt, in: ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, hg. v. Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller, Gerhard Sauder, Bd. 10, München 2006, S. 27.

Lichtenberg und die eigentümliche Figuration, die er in elektrischen Phänomenen entdeckte, gelten in der Forschung als epistemologischer, ästhetischer, technologischer und medientheoretischer Wendepunkt.⁵ Für Bernhard Siegert begründen die Lichtenberg-Figuren gar ein Umdenken der Semiotik der Natur: Sie markieren den Übergang von einem Kosmos, der als lesbare Buch der Zeichen konzipiert war – in dem repräsentationale Codes, hieroglyphenartig, die metaphysische Struktur der Realität spiegelten – zu einem Kosmos, in dem die Natur Informationen als Signale übermittelt und „Figuren oder Chiffren des sich selbst aufzeichnenden Schwingungsereignisses“ generiert.⁶ Elektrische Experimente verwandeln alles in leitfähige Träger der Einschreibung, dabei überführen sie das hieroglyphische Geheimnis der Natur in kontinuierliche Prozesse, die gleichzeitig als Signalübertragungen erscheinen.

Und dennoch: Eine Strömung der elektrischen Figuration führt prominent in die archaischste Vergangenheit. Der romantische Naturwissenschaftler Johann Wilhelm Ritter erfasste elektrische Phänomene als Explikation und Steigerung einer primordialen Elementarkosmologie. Ritter versteht diese Rückgewinnung der Vier-Elemente-Lehre nicht als Regression auf eine vorwissenschaftliche Denkweise; vielmehr vertritt er die Auffassung, dass Wissenschaft – und insbesondere die Chemie – gerade dann zu einer kulturell transformierenden Kraft werden kann, wenn sie „sich wieder unter die *Physik*, Physik in ihrer allgemeinsten Bedeutung, wo sie zuletzt Kosmik wird, biegt.“⁷ Gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts – und mit besonderer Eindringlichkeit um 1800 – waren die elementaren Funktionen, die traditionell mit der Matrix von Feuer, Wasser, Luft und Erde verbunden waren, diskursiv destabilisiert worden: durch konkurrierende Theorien der Verbrennung im 18. Jahrhundert (unter ihnen die Phlogistontheorie), durch die sauerstoffzentrierte Reform der chemischen Analyse und Nomenklatur, wie sie mit Antoine Lavoisier verbunden ist, sowie durch die Proliferation und Neuklassifikation von Elementen als analytisch isolierbaren Substanzen. Diese Zerstreuung des Elementaren in diskrete Elemente – von Lavoisiers selbstproklamierter chemischer Revolution besonders

⁵ Figuration, so wie ich den Begriff verwende, greift auf das zurück, was Niklaus Largier das Figurale nennt, also auf jene „*energeia* that passes through the reading and gives a new life to the ways we inhabit and experience the world.“ Niklaus Largier: *Figures of Possibility: Aesthetic Experience, Mysticism, and the Play of the Senses*, Stanford 2022, S. 73. Feuerkomplexe neigen dazu, diese *energeia* in spezifische kosmoerotische und kosmoagonistische Formen zu überführen (auch wenn Lichtenbergs eigene Schriften zum Feuer eher zu einer kosmoneutralisierenden Abschwächung der affektiven Kraft des Feuers tendieren).

⁶ Bernhard Siegert: *Passage des Digitalen*, Berlin 2003, S. 262.

⁷ Johann Wilhelm Ritter: [Versuch einer Geschichte der Schicksale der chemischen Theorie in den letzten Jahrhunderten] in: ders.: *Key Texts of Johann Wilhelm Ritter (1776–1810) on the Science and Art of Nature*, hg. u. übers. v. Jocelyn Holland, Leiden 2010, S. 601–689, hier: S. 680.

nachdrücklich inszeniert – begreift Ritter jedoch nicht als Endpunkt, sondern als historische Voraussetzung einer höheren Einigung, die sich in der epistemischen Energetik des Feuers vollzieht, vermittelt durch die Elektrizität.

Ritter widersetzt sich damit der sich abzeichnenden Logik eines epistemischen Bruchs zwischen der modernen Konzeption chemischer Elemente und der archaischen Matrix der Vier-Elemente-Lehre. Sein Projekt kehrt diesen scheinbaren Bruch in eine Potenzierung um, indem es die Elektrizität als Medium und Quelle der Figuration mobilisiert, um das Archaischste – die elementare Ursprünglichkeit des Feuers – als einheitsstiftende Signatur kosmischer und wissenschaftlicher Transformationen überhaupt erst wieder lesbar zu machen. Er schreibt: „so könnte eine *strenge* Untersuchung [der Elemente], uns lieber wieder auf sie *zurückführen*, als sie vernichten.“⁸ Ritters ultimatives „epistemisches Ding“⁹ – dasjenige, das alle anderen untermauert und begründet – ist die Erkenntnis, dass elektrische Figuration die grundlegende morphogenetische Dynamik der Kultur selbst freilegt. Was in den Lichtenberg-Figuren als physikalischer Prozess erscheint – die Entstehung von Mustern durch energetische Übertragung –, erweist sich als das generative Prinzip kultureller Formbildung überhaupt.¹⁰ Für Ritter sind das Schreiben der Wissenschaftsgeschichte und das Durchführen galvanischer Experimente methodisch verwandte wissenschaftliche Akte. Wissenschaft ist Feuerwissenschaft – in ihr erscheint das Feuer zugleich als generative Kraft der Forschung und als deren ultimatives Studienobjekt.¹¹ Die Geschichte der Wissenschaft wird damit zur Wissenschaft der Wissenschaft selbst: eine rekursive Untersuchung der figurativen Kräfte, die sowohl wissenschaftliche Erkenntnis als auch kulturelle Formen hervorbringen.

Elektrizität fungiert bei Ritter als Signatur eines naturimmanenten Prozesses der Formbildung. Er beginnt auf der Ebene kleinster Anordnungen und Schwingungen und steigert sich – vermittelt über verschiedene Skalen – bis hin zu makroskopischen Figuren und zu kulturellen Konfigurationen von Ton, Bild und Sinn.¹² Laut Ritter erfassten schon antike Kosmologien – selbst ohne die

⁸ Ebd., S. 632.

⁹ Hans-Jörg Rheinberger: Epistemische Dinge, in: Handbuch Materielle Kultur, hg. v. Stefanie Samida, Manfred K. H. Eggert, Hans Peter Hahn, Stuttgart 2014, S. 193–197, hier: S. 194. Vgl. Michael Gamper: Elektropoetologie. Fiktionen der Elektrizität, 1740–1870, Göttingen 2009, S. 8.

¹⁰ Ritter verwendet auch Chladni-Figuren, um diese Dynamik im „Anhang“ zu seinen „Fragmente[n] aus dem Nachlasse eines jungen Physikers“ zu veranschaulichen.

¹¹ Siehe Lothar Müller: Die ‚Feuerwissenschaft‘. Romantische Naturwissenschaft und Anthropologie bei Johann Wilhelm Ritter, in: Der ganze Mensch: Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert (Germanistische Symposien Berichtsbände), hg. v. Hans-Jürgen Schings, Stuttgart 1994, S. 260–283.

¹² Für eine ausführliche Diskussion von Ritters Begriff der Naturschrift siehe Benjamin Specht: Physik als Kunst. Die Poetisierung der Elektrizität um 1800, Berlin/New York 2010, S. 119–215.

moderne wissenschaftliche Methode – diese wesentliche Struktur, die Verbrennung nicht als Verzehrung oder Zerstörung, sondern als Ausbreitung fasst: „Wo Feuer, wo Flamme war, war Leben; in ihnen sah das Leben wie im Freunde sich wieder, und bis ins graueste Alterthum zurück, selbst ehe der Beweis noch auf die angegebene Art geführt seyn konnte, finden wir Feuer, Flamme und Licht überall als Symbol, und in der Bedeutung als Aequivalent, des Lebens betrachtet und verwaltet.“¹³ Was Ritter hier als Symbol versteht, ist nicht eine bloße mentale Operation, eine auf das Reale projizierte Fantasie, sondern bereits eine Potenzierung des Realen durch das ursprüngliche Feuer – eines Realen, das sich durch das Medium des menschlichen Geistes als Leben zu erkennen gibt.¹⁴ Heraklits Vorstellung vom Kosmos als stetem Wandel – „erglommend nach Maßen und verlöschend nach Maßen“¹⁵ als „ewig lebendiges Feuer“¹⁶ – hallt in Ritters kosmologischer Vision wider.

I. Kosmoagonistik, Kosmoerotik und Kosmoneutralität

Die Triangulation zwischen Feuerwissenschaft, formgenerierender elektrischer Figuration und kosmologischer Erotik situiert Ritters Schrift innerhalb einer Matrix von charakteristischen Denkoperationen seiner Zeit. Dieses kulturelle Feld wird durch drei metastabile Attraktoren strukturiert: Kosmoagonistik, Kosmoerotik und Kosmoneutralität.¹⁷ Dabei manifestieren sich diese Tendenzen nicht als feste Strukturen, sondern als Attraktoren – relativ stabile morphogenetische Kräfte innerhalb eines Felds kultureller Produktionen und Praktiken –, die verschiedene Verhaltensweisen und Bedeutungen zu wiederkehrenden Mustern organisieren. Anders als Strukturen sind Attraktoren transformierbar, allerdings erfordert ihre Überwindung energetische Störungen, die stark genug sind, um kulturelle Formen aus ihrem Anziehungsfeld herauszulösen.

Kosmoagonistik – als grundlegende Tendenz kosmologischen Denkens – naturalisiert Konflikt als allgemeine ontologische Dynamik des Seins. Es wäre möglich, die Transformationen agonistischer Operationen als Kräfte zu verfolgen, die unterschiedliche Felder konstituieren und dabei oft das Natürliche und das Politische überlagern – von Heraklit zu Hobbes über die marxistische Dialektik zum freudschen Todestrieb. Tatsächlich kann Heraklits Aussage „Krieg (*polemos*) ist aller Dinge Vater, aller Dinge König“ als eine der primordialen

¹³ Ritter [Anm. 7], S. 604.

¹⁴ Siehe Specht [Anm. 12], S. 214: „Die Symbolfähigkeit der Elektrizität beruht darauf, dass sie als ursprüngliche ‚Sprache‘ der Natur selbst schon Symbol ist, und dies in einem nicht lediglich metaphorischen, sondern ganz ‚realen‘ Sinne.“

¹⁵ Hermann Diels, Walther Kranz: Die Fragmente der Vorsokratiker. Griechisch und deutsch, unveränd. Nachdr. der 6. Aufl., Zürich 181996, Bd. I, S. 158.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Vgl. hierzu meinen Aufsatz: Gabriel Trop: Cosmoerotics and Cosmoagonistics from Herder to Hölderlin, in: MLN 140,3, 2025, S. 514–541.

Artikulationen der Kosmoagonistik im westlichen Denken betrachtet werden.¹⁸ Heraklit verknüpft jedoch die Kosmologie des Feuers nicht explizit mit dieser agonistischen Generativität, zumindest nicht in den Fragmenten, zu denen wir Zugang haben, und somit bleibt die Beziehung des Feuers zu Heraklits primordialen Agonismus rätselhaft. Die Kosmoagonistik erweist sich als außerordentlich plastischer und zugleich stabilisierender Denkmodus, der über Jahrhunderte hinweg eine der dominierenden Logiken geblieben ist, durch die politische Akteure symbolische Energien zur Mobilisierung von Kollektiven einsetzen. Die Intensivierung von Konfliktsemantiken zeigt dabei, wie sich Körper und Kollektive gemäß agonistischer Dynamiken reorganisieren.

Diesem prominenten kosmologischen Attraktor kann man einen anderen entgegenstellen: die Kosmoerotik. Während die Kosmoagonistik Konflikt naturalisiert, privilegiert die Kosmoerotik bindende Formen wie Annäherung, sexuelle Liebe, Konsens und jene Seligkeit, die Vereinigung oder Identifikation anstrebt. Zu diesen beiden Attraktoren ist ein dritter hinzuzufügen: die Kosmoneutralität – der Kosmos als strukturell indifferent, programmatisch verkörpert im wissenschaftlichen Objektivitätsideal des Blicks von nirgendwo. Aber auch spirituelle Kosmoneutralität konstituiert einen kulturellen Attraktor, man denke an das Gedankenexperiment des neuplatonischen Einen, selbst bar des Begehrens, aber alles Begehren zu sich ziehend, oder an bestimmte Konzeptionen des buddhistischen Nirvana. Wie ihre Gegenstücke erweist sich die Kosmoneutralität als bemerkenswert plastische Denkfigur, die verschiedene Praktiken und Überzeugungen integriert und eine wichtige Rolle im kosmologischen Denken um 1800 spielt.

Kosmoerotik, Kosmoagonistik und Kosmoneutralität sind nicht als oppositionale oder exklusive Genres zu betrachten, sondern als kombinierbare Denkmodi. Kosmoerotik und Kosmoagonistik besetzen beispielsweise nicht polare Extreme, sondern fungieren als lokalisierte lexikalische und generische Marker, die sich mischen und rekombinieren lassen. Gerade in solchen Kombinationen entdeckt man die eigentümliche Magie kosmologischer Texte. Reine Ausprägungen von kosmoagonistischen, kosmoerotischen oder kosmoneutralen Texten sind selten bis nahezu undenkbar. Selbst Dante imaginiert einen kosmoerotischen Monotheismus, der sowohl politischen Agon als auch vergeltende Gerechtigkeit naturalisiert und die grausamen Strafen des „Inferno“ zu einer Manifestation göttlicher Liebe im „Paradiso“ macht.¹⁹

Die Zeit um 1800 erweist sich so als besonders fruchtbarer Moment, in dem Schriften verschiedener Genres – hauptsächlich in ästhetischen, philosophischen und wissenschaftlichen Kontexten – auf eine latente Matrix kosmoerotischer, kosmoagonistischer und kosmoneutralisierender Operationen zurückgreifen. In

¹⁸ Diels, Kranz [Anm. 15], S. 162.

¹⁹ Für diese Einsicht bin ich Joseph Albernaz zu Dank verpflichtet.

solchen Schreibweisen wird versucht, den Menschen neu zu denken und seine Begierden sowie Bestimmungen in neuartige und unerwartete Formen zu überführen. Texte, die solche materiellen und symbolischen Energien verhandeln, zielen darauf, kulturelle Schnittstellen in dem vom Medientheoretiker Alexander Galloway geprägten Sinne zu bauen: „a process or active threshold mediating between two states.“²⁰ Aus dieser Perspektive erscheinen Autoren wie Hegel oder Schelling nicht bloß (oder nicht primär) als große Systemerbauer, sondern als Architekten kulturell-pragmatischer Schnittstellen: Welche spekulativen und ästhetischen Projekte können verkrustete kulturelle Einstellungen und Normen idiosynkratischen agonistischen, erotischen oder neutralisierenden Attraktoren aussetzen?

In dieser Konstellation lässt sich um 1800 eine Fülle kosmoerotischer und kosmoagonistischer Interventionen beobachten, die von der Omnipräsenz eines elementaren, flammenbezogenen Sprechens zeugen: der Vorstellung, dass Kommunikation nicht nur Bedeutung, sondern auch Wärme ist; nicht nur Semantik, sondern Energetik und somit Prozesse der Wärme- und Bewegungsübertragung, Kinetik und Berührung umfasst. Wichtiger noch erscheint das Feuer als symbolische Kippfigur zwischen der Kosmoerotik und der Kosmoagonistik. Feuer kann als absolute Seligkeit erscheinen – am intensivsten vielleicht in der Lichtmetaphysik von Dantes „Paradiso“, wo es Begehren, Ekstase und Transzendenz verkörpert²¹ – und zugleich als absolute Zerstörung: Feuersbrunst, Negativität, wie sie sich in modernen Katastrophenvisionen von nuklearer Vernichtung bis zu Peter Sloterdijks Vorstellung einer wahrscheinlichen ökologischen Ekpyrosis manifestiert.²² Wenn wir auf einen Text stoßen, der elementares Sprechen durch das Feuer erkundet, stellt sich deshalb unmittelbar die Frage nach den erotischen und agonistischen Operationen, die er mobilisiert.

Eine der persistierenden Tendenzen dieser Zeit ist es, das Schreiben über Feuer mit dem Schreiben durch Feuer zu verschränken. Sprache als Feuermedium zu erfassen bedeutet, energetische Prozesse gegenüber rein semantischen Operationen zu privilegieren (obwohl beide untrennbar verbunden bleiben, wie wir sehen werden) und Sprache primär als Potenzial für materielle und spirituelle Transformation zu verstehen. Ritter beispielsweise rekonzeptualisiert das menschliche Sensorium als Feuerempfänger und -sender: „*Ein und dasselbe*

²⁰ Alexander R. Galloway: *The Interface Effect*, Cambridge/Malden, MA 2012, S. 23.

²¹ Vgl. „Paradiso“ XXXVII (109–113): „e questo cielo non ha altro dove / che la mente divina, in che s'accende / l'amor che 'l volge e la virtù ch'ei piove. / Luce e amor d'un cerchio lui comprende, / sì come questo li altri“ [dieser Himmel hat kein anderes Wo / als den göttlichen Geist, in dem entbrennt / die Liebe, die ihn bewegt, und die Kraft, die er ausströmt / Licht und Liebe umschließen ihn in einem Kreis, so wie dieser Himmel die anderen umschließt]. Dante Alighieri: *La Commedia secondo l'antica vulgata*, hg. v. Giorgio Petrocchi, Bd. 7, Teil 4: *Paradiso*, Florenz 1994, S. 454.

²² Peter Sloterdijk: *Die Reue des Prometheus*, Frankfurt/Main 2019.

Feuer wurde dem Auge Licht, dem Ohr Schall, dann den übrigen Organen der Reihe nach *Geruch, Geschmack, Gefühl, Bewegung, Wärme* [...] [A]lle Sinne [sind] nichts als *Feuersinne*.²³ Leben wiederum ist nichts anderes als eine beständige Zirkulation gegebenen und empfangenen Feuers; Kultur nichts anderes als eskalierende promethische Diebstähle und pyrotechnische Errungenschaften, die sich kontinuierlich durch die menschlichen Sinne arbeiten und Feuerdynamiken in kulturelle Formen überführen.

Gaston Bachelard konzentriert sich in „Psychoanalyse des Feuers“ auf Texte dieser Periode, insbesondere von Novalis, Friedrich Hölderlin und E. T. A. Hoffmann, um eine Reihe von Feuer-„Komplexen“ zu entwickeln.²⁴ Für Bachelard bezeichnet ein Komplex das, was es einem Werk der Imagination ermöglicht, mit dem Unbewussten zu kommunizieren. Der Komplex operiert oft elementar – in diesem Fall durch das Feuer – und lässt sich exemplarisch in folgenden Figuren fassen: der Prometheus-Komplex (die Versuchung zur Übertretung des Verbots); der Empedokles-Komplex (Selbstverbrennung durch Feuer in der Fusion von Eros- und Todestrieben); der Novalis-Komplex (die Primordialität kalorischer Wärme und thermischen Begehrens über das Wissen); der Hoffmann-Komplex (das alkoholische Unbewusste, das von unmittelbarer, spontaner Gemeinschaft mit anderen träumt – einer Geselligkeit, die sich im gemeinsamen, wärmenden Rausch der flammenden Punschbowle konstituiert). Bachelards kulturelle Psychoanalyse konzentriert sich auf diese Komplexe, um wissenschaftliches Wissen von seinem mythisch-unbewussten Gehalt zu reinigen: Es gilt, den Komplex zu isolieren und dadurch die Bereiche poetischer Träumerei und Wissensgenerierung zu trennen. Die Psychoanalyse fungiert demnach als eine kulturelle Technik, welche kosmoerotische und kosmoagonistische psychische Knoten gezielt neutralisiert und ihnen zugleich erlaubt, in ihrem angemessenen Bereich zu brennen, dem der Träumerei oder Poesie.

Anstatt Wissen und Träumerei zu trennen und zu reinigen, suchten einige bedeutende kosmoerotische und kosmoagonistische Programme des achtzehnten Jahrhunderts, beide enger zu verbinden und Rückkopplungsschleifen zwischen der elementaren Figuration des Feuers und der Kulturform zu etablieren. Innerhalb der kosmoerotischen und kosmoagonistischen Matrix wissenschaftlichen, philosophischen und poetischen Denkens können Feuerkomplexe isoliert werden, die Affekte, materielle Prozesse, kulturelle Semantiken und symbolische Systeme verbinden, um neuartige kulturelle Attraktoren zu generieren.²⁵ Nachfolgend widmet sich der vorliegende Aufsatz der Verfolgung dieser Feuerkomplexe und ihrer beabsichtigten Effekte: erstens einem kosmoerotischen Prometheismus

²³ Johann Wilhelm Ritter: [Physik als Kunst] in: ders.: Key Texts of Johann Wilhelm Ritter (1776–1810) on the Science and Art of Nature, hg. u. übers. v. Jocelyn Holland, Leiden 2010, S. 525–583, hier: S. 560.

²⁴ Gaston Bachelard: *La psychanalyse du feu*, Paris 1949.

²⁵ „Komplex“ leitet sich vom lateinischen *complecti* (umschlingen, zusammenflechten) her.

in Johann Wilhelm Ritters Werk, der Wissen und Begehren durch elektrische Figuration in kollektive Formen zu kanalisieren sucht; zweitens einem kosmoagonistischen Feuer, das sich in spekulativen Systemen als Nihilismus (Hegel), als Ambivalenz gegenüber dem Zustand der Welt (Schelling) oder in tragischer Figuration als Notwendigkeit revolutionärer Umwälzung (Hölderlin) manifestiert; drittens volatilen Feuerkomplexen bei Novalis und E. T. A. Hoffmann, die das dynamische Wechselspiel zwischen Destabilisierung und Stabilisierung im Zuge von Begegnungen mit „Feuerindividuen“ erkunden, welche die Logik politischer Ordnungen (im Fall von Novalis) bzw. libidinös-sozialer Ordnungen (im Fall von Hoffmann) stören und neu konfigurieren.

II. Kosmoerotischer Prometheismus (Ritter)

Der Philosoph Peter Sloterdijk behauptet in „Die Reue des Prometheus“, dass die promethische Gabe des Feuers, die der Arbeit der Kultur zugrunde liegt – der Wunsch, immer mehr Energie zu nutzen und Produktivität um jeden Preis zu privilegieren – möglicherweise zu groß war, als dass die Menschen sie hätten tragen können.²⁶ Unsere gegenwärtige pyrotechnische Kultur wird, wenn sie ungehindert bleibt, zu apokalyptischer Zerstörung als wahrscheinlichem Resultat ökologischer Ausbeutung führen. John Durham Peters, aufmerksam auf die durchgängige technologische Ambivalenz, die aus dem Versuch entsteht, Feuer (in seinen multiplen Formen: Elektrizität, Kernspaltung) zu nutzen, schreibt: „Fire is a jealous god and it calls for enormous expenditures and sacrifices.“²⁷ Es ist, als ob alle anderen Werkzeuge und kulturellen Praktiken, die den Menschen zur Verfügung stehen – Sprache, Bilder, Kommunikation, Wissen – machtlos sind, wenn sie mit einer Feuerdynamik konfrontiert werden, die in all ihrer konstruktiven und destruktiven Ambivalenz unwiderruflich zur Selbstverzehrerung neigt, einem Verbrennungsprozess, der nur in Asche und Tod endet.

Johann Wilhelm Ritter bezeichnete jene kulturelle Praxis, die seiner Ansicht nach dazu bestimmt war, das brennbare materielle Substrat in eine kulturell produktive Form zu überführen, als *Physik* – eine Physik, die er in seinem Vortrag *Physik als Kunst* die „höchste aller Künste“ nannte.²⁸ Ritter konzipiert die Physik als Ort der Wahrnehmungen, Sensationen und erotischen Praktiken. Sie ist kein reiner Wissensdiskurs, sondern ein kosmisches Entwicklungsprogramm, das durch Übung und technische Manipulation kultiviert werden muss: „Was ist ein Wissen, welches nicht der Uebung fähig ist, und was ist diese Uebung sofort selbst?“²⁹ Die Kunst der Physik zielt nicht nur darauf, die materiellen Dynamiken der Individuation zu analysieren, sondern das Individuum selbst zu

²⁶ Peter Sloterdijk: *Die Reue des Prometheus*, Frankfurt/Main 2019.

²⁷ John Durham Peters: *The Marvelous Clouds. Toward a Philosophy of Elemental Media*, Chicago 2015, S. 163.

²⁸ Ritter [Anm. 23], S. 580.

²⁹ Ebd.

vollenden, das diese Analyse vornimmt, ebenso wie die Natur selbst. Die Physik enthüllt somit eine libidinöse Struktur, die der wissenschaftlichen Untersuchung zugrunde liegt; auf dem Spiel steht die „Befriedigung des ihm [dem Menschen] angeborenen Bedürfnisses“.³⁰ Folglich erscheint die Physik vor allem als eine erotische Kunst, die, wie Jocelyn Holland argumentiert hat, am besten in Bezug auf Generation und Reproduktion erfasst wird.³¹ Physiker sind in einem gewissen Sinne erotisch ausgerichtet und so behauptet Ritter, implizit auf Sexualität Bezug nehmend: „[wir bleiben] überzeugt genug, daß mit einer naturgerechten Unterhaltung und Verwaltung ihrer [unserer körperlichen Existenz], auch alles Uebrige gegeben, ja ohne die beständige Beziehung Auf dasselbe und ihre Verbindung Mit demselben, diese Selbst nie wahrhaft glücklich sey, im Grunde also mit ihm ganz in Eins zusammenfalle“.³² Eine der zentralen Einsichten von *Physik als Kunst* ist, dass die Physik aus dem Begehren hervorgeht – dem Begehren nach Vereinigung, Verbindung, Vollendung – und dabei die repräsentationale Form bejahen muss, die dieses Begehren in immer kollektiv bindendere Formen ausbreitet (von der Architektur zur Skulptur zur Malerei zur Musik bis hin zur Physik). Alle höheren kulturellen Formen – Religion wie politischer Staat – sind aus diesem materiell-erotischen Substratum zu potenzieren.

Im Dienste dieses Projekts legt die Physik – zusammen mit der Chemie und anderen Wissensformen – den Grundstein für eine materielle Konzeption der Signifikation. Ritter nennt dies selbst die Figuration – die Produktion von Tönen, Buchstaben, Schrift, Kommunikation –, die mit Feuerenergie aufgeladen werden muss, um sich in kulturell produktive (und reproduktive) Formen zu potenzieren. Die Passage, in der Ritter eine elektrische Theorie der Figuration entwickelt, die Idee einer Feuerschrift, beansprucht innerhalb der Germanistik eine bedeutende Position. Für Bernhard Siegert signalisiert sie einen epistemischen Bruch, in dem die Figuration aufhört, als Repräsentation verstanden zu werden, und stattdessen als Selbsteinschreibung natürlicher Prozesse entsteht. Vor Siegert spielte Ritters Konzept der Figuration eine Schlüsselrolle in Walter Benjamins „Ursprung des deutschen Trauerspiels“. Benjamin behauptet, diese Passage erreiche – unter allen Passagen des gesamten Korpus der deutschen Literatur – den Gipfel romantischer Einsicht in das Wesen der barocken Allegorie³³ – eine bemerkenswerte Behauptung, zumal Ritter augenscheinlich nicht über die Allegorie schreibt.

³⁰ Ebd.

³¹ Jocelyn Holland: *German Romanticism and Science. The Procreative Poetics of Goethe, Novalis, and Ritter*, New York/Abingdon 2009, S. 113 ff.

³² Ritter [Anm. 23], S. 544.

³³ Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.1: *Abhandlungen*, hg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main 1974, S. 203–430, hier: S. 388.

Ritter entwickelt seine Idee einer Feuerschrift im Anschluss an Chladnis Klangfiguren, die entstehen, wenn Staub oder Sand auf eine Metallplatte gestreut und deren Rand mit einem Bogen gestrichen wird. Klangfiguren machen sichtbar, was unsichtbar ist – genau genommen, wie Siegert schreibt, „nicht die Schwingungen, sondern vielmehr deren Negativ: jene Linien und Kreise der Scheibe, die unbewegt bleiben“³⁴ –, was Ritter dann als Enthüllung einer Macht der Figuration interpretiert, die der Feuerdynamik innerlich ist:

Schön wäre es, wie, was hier [in der Klangfigur] *äußerlich* klar würde, genau auch wäre, was uns die Klangfigur *innerlich* ist: *Lichtfigur. Feuerschrift*. Jeder Ton hat somit seinen Buchstaben immediate bey sich; und es ist die Frage, ob wir nicht überhaupt nur *Schrift* hören, *lesen*, wenn wir hören, Schrift sehen! Und ist nicht jedes Sehen mit dem *innern* Auge *Hören*, und *Hören* ein Sehen von und durch *innen*? Die so innige Verbindung von Wort und Schrift, daß wir schreiben, wenn wir sprechen, und das Geschriebene lesbar, hörbar ist, hat mich längst beschäftigt.³⁵

Was Ritter in dieser Passage entwickelt, läuft auf eine materielle Theorie der Figuration hinaus – eine Theorie der Bild- und Zeichenproduktion selbst.³⁶ Kulturelle und semiotische Produktion erscheint hier als fundamental verwoben mit den Rhythmen der Materialität. Diese Verschränkung konstituiert genau das, was Benjamin zur genannten Passage hinzieht: wenn Zeichen, Codes und Welten nicht bloß als ideale, mentale Produkte entstehen, sondern als materielle Prozesse, dann unterliegen sie der Transformation und dem Verfall. So wie Allegorien einem entropischen Verfall und eigentümlichen zeitlichen Wiederbelebungsrhythmen unterworfen sind – sie sterben aus, wie die Mode, auch wenn sie in einer anderen kulturellen Form wieder aufflammen können –, führt Benjamins Konstellation dieser Passage mit der barocken Allegorie dazu, Ritters elektrische Figuration durch eine dezidiert melancholische Linse zu lesen: Die Feuerschrift – als Metonymie der Kultur selbst – neigt zur Desintegration. In dieser Lesart verzehrt und negiert das Feuer und enthüllt eine Dynamik innerer Selbstzerstörung und Selbstverbrennung im Herzen kultureller Formen.

Diese Interpretation erweist sich als bemerkenswert im Kontrast zu Ritters breiterem Ziel. Spezifisch konzipiert Ritter die Figuration im Kern der Elektrizität nicht als Verfall, sondern als sein Gegenteil: als Dauer, Vitalität, Vollendung der Natur und fundamentale erotische Verbindung. Die elektrischen Figuren konstituieren bindende Kräfte – Berührungen, die durch menschliche Sinne von einer Person zur anderen reisen und alle Wesen in ein kollektives Unternehmen

³⁴ Siegert [Anm. 6], S. 253.

³⁵ Johann Wilhelm Ritter: [Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers] in: ders.: Key Texts of Johann Wilhelm Ritter (1776–1810) on the Science and Art of Nature, hg. u. übers. v. Jocelyn Holland, Leiden 2010, S. 1–507, hier: S. 472.

³⁶ Siehe Joan Steigerwald: Figuring Nature: Ritter's Galvanic Inscriptions, in: Bulletin d'Histoire et d'Épistémologie des Sciences de la Vie 15,2, 2008, S. 137–146.

ziehen. Das Feuer der „Feuerschrift“ operiert nicht als Tod und Verfall, sondern als eine emphatisch kosmoerotische Potenz: konstruktiv, kulturstiftend, institutionsgenerierend.

Die Feuerschrift, vermittelt durch eine elektrische Semiotik, bildet die materielle und sinnliche Infrastruktur, auf der die Menschen „die Basis des ganzen je möglichen Gebäudes Sinnlichen Lebens und Lebensvernehmens überhaupt“³⁷ konstruieren. Diese Lebensvernehmung – ein Horchen auf den Ton, der die elektrische Wärmeübertragung begleitet – konstituiert für Ritter das, was er „Physik“ nennt: nicht bloßes Wissen, sondern die kreative, rekursive Rückkopplung zwischen Wissen und Schöpfung, „was Wissen schafft“³⁸ – verstanden als unendliche Oszillation, in der Wissen zugleich schöpferische Kraft (Subjekt) und Geschaffenes (Objekt) sein kann.

In jeder Übertragung von Hitze, Wärme oder Information (die Ritter als äquivalent behandelt) kann etwas beibehalten, manipuliert, konserviert werden, wie z. B. ihr Bild, ihr Ton, ihr Buchstabe. Elektrisches Feuer operiert nicht als kosmogonistische Kraft, sondern als erotisches Medium, das auf Berührung und Reproduktion basiert. Dieses Projekt nimmt emphatisch promethische Züge an. Ritter stellt sich elektrisches Feuer als „ein zweyter Prometheischer, den ersten selbst noch übertreffender Raub“³⁹ vor. Das Telos der Serie promethischer Diebstähle endet in der Herrschaft: „*Sich Selbst beherrschend soll er Herr und Herrscher einer Erde, einer Welt, und einer Schöpfung, seyn.*“⁴⁰ Es ist signifikant, dass das zuerst zu Beherrschende der Mensch selbst ist: eine Selbstbeherrschung („Sich Selbst beherrschend“), die sich erst anschließend anderen Formen der Herrschaft zuwenden kann: nicht der Erde, sondern einer Erde, einer Welt, einer Schöpfung. Das „eine“ in „einer Erde“ oszilliert dabei zwischen Partikularisierung – eine Welt für jedes jeweilige Individuum – und Vereinigung – eine Welt für alle Individuen. Eine solche Oszillation verschiedener Positionen ist konstitutiv für das Ethos des Feuers hinsichtlich der Autonomie der Natur, der die Menschen Ehrerbietung schulden sollten: „wie wohl werden wir im Stande seyn, der Autonomie der Natur uns anzuschließen, wenn wir nicht unsre Eigne ihr gemäß so zu beherrschen wissen, daß sie bald unsre, bald wir ihre Stelle, oder vielmehr, einem Dritten gleich, wir beyde zu vertreten vermögen?“⁴¹ Ritters Prometheismus kann somit als eine Form des Anthropozentrismus betrachtet werden, die eine Selbstentfremdung des Menschen von sich selbst erfordert, um ihre höchste Form zu erreichen. Autonomie ist hierbei nicht als Trennung

³⁷ Ritter [Anm. 23], S. 560.

³⁸ Ebd., S. 580.

³⁹ Ebd., S. 552.

⁴⁰ Ebd., S. 576.

⁴¹ Ebd., S. 570.

von der Natur, sondern vielmehr als eine Technik der Selbstregierung zu verstehen, welche die Fusion mit einem Metabolismus der Natur ermöglicht.⁴²

Dieser zweite promethische Raub verwandelt alles in ein brennendes, seliges Medium. Mit elektrischem Feuer war „nicht nur Einiges, wie vormals, Alles war im Stande, in Feuer aufzugehen und zu brennen.“⁴³ Dieses Brennen darf nicht mit der Verbrennung als Reduktion zu Asche verwechselt werden. Jedes Wesen glüht innerlich mit elektrischem Feuer und das, was es zusammenbindet, sind Ton, Buchstabe, Figur, die in diesem allgemeinen Verbrennungsprozess mitglühen. Bedeutsamer noch: Weil dieses Feuer die Figuration begleitet, wird die Wissenschaft des Feuers – die Physik – zur Kunstform, die imstande ist, dauerhafte kollektive Formen hervorzubringen, die dem Vergessen entzogen sind. Ritter bezeichnet diese Form der Feuervergessenheit, die den Kontakt mit generativer Figuration verloren hat und die er mit der Chemie Lavoisiers assoziiert, als „Wasserwissenschaft“.⁴⁴ Ritter bringt diese Wasserwissenschaft in Verbindung mit dem Magnetismus – vermutlich, weil magnetische Kraft sich nach innen zusammenzieht, anstatt sich nach außen auszudehnen; und so negiert sie das konnektive Projekt der elektrischen Figuration, deren Ziel eine „glänzende noch jeder Hoffnung leuchtende *Feuergemeinschaft*“⁴⁵ ist. Ritter diagnostiziert damit den Zustand der Physik seiner Zeit: „Zu einer *Wasserwissenschaft* verloren hat sie sich.“⁴⁶ Die Aufgabe, die sich Ritter stellt, ist daher eine Schocktherapie für die Wissenschaft selbst: die Physik zu einem elektrischen Medium zu machen, das ihre ideale kollektive Form herbeiführen wird – eine Vereinigung von Subjekten, die weniger durch substantielle Ideologie als durch elektrische Konnektivität zusammengehalten werden. Die zentrale Frage, die Ritters Text umgibt, ist eine, auf die unsere Kultur bis heute eine Antwort sucht und die man zum Beispiel in den Werken Bruno Latours findet: Wie wird Wissenschaft nicht nur zu einer Sammlung von Daten, sondern zur kulturellen Kraft, die dynamische Wechselwirkungen zwischen Subsystemen kultiviert – epistemische, erotische, ökonomische und politische Systeme?

Ritters Projekt besteht aus einem skandalösen – aber gleichwohl produktiven – Gedankenexperiment in einem kulturellen Feld, das dazu neigt, Prometheismus mit einer Reihe negativer Konnotationen zu assoziieren: der gewaltsamen

⁴² Deshalb bezeichnet Jocelyn Holland Ritters Werk als ein „experiment in heteronomy“. Jocelyn Holland: „Physics as Art: Johann Wilhelm Ritter's Construction Projects, in: *Beyond Autonomy in Eighteenth-Century British and German Aesthetics*“, hg. v. Karl Axelsson, Camilla Flodin, Mattias Pirholt, New York 2020, S. 252. Holland zeigt, wie Ritters Konstruktionsprojekte eine Reihe von Transformationen durch materielle Prozesse und Zeichen hindurch vollziehen, zu symbolischen Formen fortschreiten und schließlich auf die Hervorbringung des Menschen selbst zielen (die Anthropogenese).

⁴³ Ritter [Anm. 23], S. 552.

⁴⁴ Ebd., S. 556. Vgl. Holland [Anm. 31], S. 146.

⁴⁵ Ritter [Anm. 23], S. 566.

⁴⁶ Ebd.

Beherrschung der Natur und Unterjochung anderer; ökonomischer Expansion und Ausbeutung (die so weit außer Kontrolle geraten ist, dass die Menschen nicht mehr imstande sind, die Prozesse zu regieren, die sie in Gang gesetzt haben) sowie der Angst vor dem Weltbrand. Diesen Assoziationen stellt Ritter zwei reverse Verschiebungen entgegen: erstens die Physik als kosmoerotischen Prometheismus, als Konstruktion eines Gebäudes, das Menschen durch Energietransfer zusammenbindet und Wissenskulturen mit libidinöser Befriedigung versöhnt; und zweitens die Suggestion, dass jede Wissenschaft, die eine kulturelle Kraft werden will, auf Figuration achten und diese nutzen muss. Für Ritter legt die Physik so letztlich die Theorie der materiellen Signifikation frei, die das Projekt kultureller Transformation untermauert. Offen bleibt dabei, ob dieser Prometheismus dazu verdammt ist, in die Latenz der Wasserwissenschaft zu versinken – ob also die Figuren, Bilder und Töne, die er erzeugen will, eine Ladung übertragen, die kollektive Lebensmuster tatsächlich zu galvanisieren vermag.

III. Die Agonie des Feuers (Hegel, Schelling, Hölderlin)

Ritters kosmoerotische Feuerschrift ist auch deshalb bemerkenswert, weil sie die kosmoagonistische Potentialität des Feuers weitgehend umgeht oder sie aktiv unterdrückt. Diese Unterdrückung wird besonders deutlich im Kontrast zu zeitgenössischen philosophischen und spekulativen Systemen, die die figurenauflösende Macht des Feuers mobilisieren, um kulturelle Formationen durch energetische Figuration zu naturalisieren, zu delegitimieren oder anderweitig zu destabilisieren. Für Hegel benennt das Feuer in seiner Naturphilosophie von 1817 eine innere und äußere Negativität, die Kraft der Zeit selbst, die Individuen verzehrt: „[Feuer] ist die materialisierte Zeit, das schlechthin Unruhige und Verzehrende, in welche eben so die Selbstverzehrung des bestehenden Körpers ausschlägt, als sie umgekehrt äusserlich an ihn kommend ihn zerstört, – ein Verzehren, das eben so sich selbst verzehrt“.⁴⁷ Die konsumptive Macht des Feuers – ein Prozess, der Körper von innen und von außen zerstört und sie mit zeitlichem Verfall gleichsetzt – wendet sich letztlich gegen sich selbst.

Für Hegel widersteht das Feuer somit der Figuration, weil es die Integrität der Form von innen untergräbt. 1817 grenzt diese Negativität an Nihilismus: ein Prozess, der sich selbst ebenso verzehrt wie das, was er verschlingt. In den Revisionen von 1830 durchbricht Hegel jedoch diese selbstverzehrende Dynamik

⁴⁷ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1817), in: ders.: Gesammelte Werke, Bd. 13, hg. v. Wolfgang Bonsiepen, Klaus Grotzsch unter Mitwirkung von Hans-Christian Lucas, Udo Rameil, Hamburg 2000, S. 139.

in den Übergang zur „Neutralität“,⁴⁸ mit einer Bestimmung, die in der Elementarlogik mit der Unbestimmtheit des Wassers und der Kohärenzgenerierenden Festigkeit der Erde assoziiert wird. Neutralisierende Operationen wirken hier dem nihilistischen Schub des Feuers entgegen und reintegrieren seine Negativität in die dialektische Progression der Elemente.

Zeitgleich mit Ritter schreibt Schelling im Würzburger System von 1804 der figurenauflösenden Macht des Feuers eine erlösende Funktion zu, nämlich die Fähigkeit eines Körpers, seine irdische Form zu transzendieren, ideal zu werden und dadurch die endliche Zeitlichkeit zu überwinden. Er beschreibt zunächst das Feuer als „die klare Ursubstanz, die mit der Materie gleich ewig ist, aber sie hier verzehrt – aufzulösen trachtet“.⁴⁹ Schelling kartiert diesen materiellen Prozess auf eine normative Matrix und unterscheidet zwischen einem bösen, verzehrenden Feuer und einem guten, verklärenden Feuer. Funktioniert der Verbrennungsprozess ordnungsgemäß, brennt er nur die Schlacke des Körpers weg – die irdische Finsternis, die dem Feuer selbst innerlich ist. Auf diese Weise werden Körper vollkommen transparent: „Das gute Princip verklärt das Finstere im Feuer und verzehrt das Irdische an ihm – in den härtesten Körpern zu dem Punkt, wo es zwar nicht Licht, aber auch nicht mehr finstere Materie ist, zur völligen Durchsichtigkeit“.⁵⁰ Die Transparenz des Körpers macht ihn hierbei zu einem Medium des Lichts; zu einem Diamanten, der bricht, anstatt der Beleuchtung zu widerstehen. Eine solche erlösende Operation – der Übergang von der Negativität des Feuers zur Diaphanität eines symbolischen Lichtmediums – erscheint erneut in Gerard Manley Hopkins' Gedicht „That Nature is a Heraclitean Fire and of the Comfort of the Resurrection“. Dort wird das niedere Individuum – „jack, joke, poor potsherd“⁵¹ – durch Teilhabe an einem erlösenden Modus des Seins transfiguriert: „I am all at once what Christ is, since he was what I am“;⁵² diese erlösende Seinsdynamik gipfelt in der Brechung einer Tautologie, die nicht nur durch den Zeilenbruch, sondern auch durch eine typographische Staffelung (Weißraum) markiert ist und so einen Sprung über

⁴⁸ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1830), in: ders.: Gesammelte Werke, Bd. 20, hg. v. Wolfgang Bonsiepen, Hans-Christian Lucas unter Mitwirkung von Udo Rameil, Hamburg 1992, S. 286.

⁴⁹ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: ‚System der gesamten Philosophie‘ und weitere Schriften (1804–1807), in: ders.: Historisch-kritische Ausgabe, Reihe II: Nachlaß, Bd. 7, Teilband 1, hg. v. Christoph Binkelman, Daniel Unger, Stuttgart-Bad Cannstatt 2021, S. 282.

⁵⁰ Ebd., S. 270.

⁵¹ Gerard Manley Hopkins: The Poetical Works of Gerard Manley Hopkins, hg. v. Norman H. MacKenzie, Oxford 1990, S. 198.

⁵² Ebd.

eine doppelte Zäsur vollzieht – typographisch wie syntaktisch: „immortal diamond / Is immortal diamond“.⁵³

Zentral für Schellings Konzeption des Feuers ist die Reinigung, die er mit der erlösenden Logik des Opfers assoziiert: „Jeder Verbrennungsproceß ist eine Aufopferung der Individualität.“⁵⁴ Wie Kirill Chepurin argumentiert hat, erscheint die Verbrennung in dieser Periode von Schellings Denken tief ambivalent: Einerseits negiert sie die Welt aus Sehnsucht nach einer Form der Seligkeit, die der Existenz der Welt widerspricht – durch deren Endlichkeit selbst, vor allem aber durch ihr persistierendes und konstitutives Elend.⁵⁵ Andererseits legitimiert Schelling spekulativ das Christentum als jene sakrale Form, die am ehesten mit der Operation der Idealisierung – der Aufhebung des Fleisches in den Geist – übereinstimmt, und rechtfertigt damit den kolonialen Völkermord gegen die Inkas. Wie Chepurin hervorhebt, nimmt Schellings philosophische Position die Perspektive eines „standing still“ ein, das „functions not against but *with* the world, as a serene certainty that the space-time of the world reveals the divine“.⁵⁶ Wenn der Verbrennungsprozess die Existenz durch eine Logik des Opfers transfiguriert – die Zerstörung eines endlichen, irdischen Körpers zugunsten einer unendlichen, idealen Form –, dann wird die Asche dessen, was verbrannt worden ist, zum Grund für das, was kommen soll.

Das Problem, das Schelling durch das Prisma philosophischer Spekulation bearbeitete – die Verbrennung des menschlichen Körpers zu einem Zeichen kosmischer Organisation und Bejahung – war genau das Problem, das Friedrich Hölderlin mit seiner Theorie der tragischen Ode und in seinem Trauerspiel „Der Tod des Empedokles“ adressierte. Für Hölderlin rechtfertigt die Tragödie jedoch nicht die Welt, sondern vielmehr ihre Auflösung zugunsten einer latenten, möglichen Form. Es ist die kosmoagonistische, formauflösende Macht des Feuers, die schließlich kosmoerotisch in tragischer Darstellung und Expression erlöst werden muss. Die tragische Ode – eher als das tragische Drama – „fängt im

⁵³ Hopkins' Sonett sprengt die Grenzen der traditionellen Sonettform; es setzt sich über den formalen Abschluss hinaus in dem fort, was Hopkins selbst als zwei Codes bezeichnet. Gerard Manley Hopkins: *The Later Poetic Manuscripts of Gerard Manley Hopkins* in Facsimile, hg. v. Norman H. Mackenzie, New York/London 1991, S. 330. Jeder dieser Codes ist durch eine Steigerung auditiver und visueller Diskontinuitäten gekennzeichnet. In der zweiten Hälfte des Gedichts nehmen diese die Gestalt einer Reihe abrupter Sprünge an, deren letzter in der tautologischen Kristallisation kulminiert: „immortal diamond / Is immortal diamond.“

⁵⁴ Schelling [Anm. 49], S. 270.

⁵⁵ Kirill Chepurin: *Bliss Against the World. Schelling, Theodicy, and the Crisis of Modernity*, Oxford 2024, S. 139–174.

⁵⁶ Ebd., S. 173.

höchsten Feuer an“,⁵⁷ wo der Geist „ihre Grenze überschritten“ hat,⁵⁸ nur um eine komplexe Sequenz von Umkehrungen und Vermittlungen zu durchlaufen, durch die er „in den Anfangston zurück“ kehrt.⁵⁹ Aber nun kehrt der Geist mit dem sichereren Wissen zurück, dass seine anfängliche Transgression – seine Verweigerung der von kulturellen Normen vorgeschriebenen Tendenzen – zu einem begründeten, freien und sicheren Akt geworden ist. Das Feuer der Tragödie legitimiert so nichts weniger als die Aufhebung einer problematischen kulturellen Ordnung – getragen von einem inneren Sinn, der seine Rebellion nur dadurch rechtfertigen kann, dass er die Lesbarkeit seiner eigenen expressiven Form erschließt.

Im tragischen Drama – stärker noch als im persönlicheren, lyrischeren Genre der tragischen Ode – muss sich die Legitimation dieser Ordnungssuspension verallgemeinern und zum Index einer umfassenderen kulturellen Transformation werden. Die altgriechische Philosophie des Empedokles – deren zentrale Eigenschaft es war, das elementare Vierfache zusammen mit der ontologischen Primordialität von Liebe (*philia*) und Streit (*neikos*) zu denken – macht ihn zur idealen tragischen Figur. Die Agonie der Spannung zwischen der Faktizität des kosmoagonistischen Feuers – das nicht nur physische Körper unerbittlich zum Ruin verurteilt, sondern in den Herzen der Menschen wütet – und der Möglichkeit eines kosmoerotischen Feuers, das eine radikal neue Ordnung der Dinge birgt, konstituiert den Kern von Hölderlins Theorie der tragischen Figuration. Im Fragment eines Satzes kristallisiert sich diese Spannung in der letzten Rede des Chors des tragischen Dramas: „Neue Welt.“⁶⁰

Im „Grund zum Empedokles“ invertiert Hölderlin den Feuertod seines Protagonisten. Der tragische Tod wird als symbolische und kollektive Geburt resignifiziert, die unlösbare Spannungen zu lösen vermag – das, was innerhalb einer Kultur sonst undenkbar wäre: „in dieser Geburt der höchsten Feindseeligkeit die höchste Versöhnung wirklich zu seyn scheint“.⁶¹ Hölderlin nutzt hierbei eine agonistische Energetik – konzentriert in der Verbrennung des tragischen Helden – nicht um das Gesetz der Welt zu stabilisieren, sondern um die Notwendigkeit ihrer Auflösung zu repräsentieren. „Der Tod des Empedokles“ – sowohl der Tod der dramatischen Figur als auch die Aufführung des Dramas selbst – zielt darauf, durch das Opfer des Einzelnen eine kollektive Umwertung der Werte sichtbar zu machen und so im Chor ein Bewusstsein für einen revolutionären Impetus zu wecken, dessen sich die Gemeinschaft zuvor nur dunkel bewusst war. Aber wie kann sich diese revolutionäre Umwälzung in

⁵⁷ Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke und Briefe, hg. v. Michael Knaupp, Bd. 1: Gedichte. Hyperion. Empedokles. Dichtungen nach 1806, München 1992, S. 865.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Ebd., S. 901.

⁶¹ Ebd., S. 869.

einer Form ausdrücken, die das öffentliche Ethos zugleich erschüttert und neu ausrichtet? Hölderlin schreibt im „Grund zum Empedokles“: „an diesem Ausdruck liegt alles, denn, darum muß das Einigende untergehen, weil es zu sichtbar und sinnlich erschien“.⁶² Hölderlins Theorie der tragischen Figuration, die zwar mit Schellings kosmoerotischer Erlösung eines kosmoagonistischen Prozesses korrespondiert und ebenso einer Logik des Opfers zustimmt, verfolgt ein anderes Ziel: Das Individuum muss in Flammen vergehen – nicht, um die Welt zu stabilisieren, sondern um das Bewusstsein zu erwecken, dass die Welt völlig anders konfiguriert werden muss.

IV. Kosmoerotische und kosmoagonistische Möglichkeit (Hoffmann, Novalis)

Spekulative Ontologien, wie man sie bei Hegel und Schelling findet, und Hölderlins tragischer Modus stellen den Agonismus als Struktur der Emergenz in den Vordergrund. Das Feuer bildet die kosmische Signatur dieser Operation. Für Hegel bezeichnet das Feuer, als ein dem konzeptuellen Denken immanentes Moment, einen Punkt unproduktiver Negativität – eine Verzehung, die ihren eigenen Prozess verzehrt –, der neutralisiert werden muss, um den Begriff zu stabilisieren und zu begründen. Schelling intensiviert die wesentliche Unvorhersagbarkeit und Ambivalenz der kosmoerotischen und kosmoagonistischen Potentialität des Feuers. Diese Ambivalenz ist den Verbrennungsprozessen selbst inhärent. Einerseits als destruktives Feuer, das die Endlichkeit restlos eliminiert und andererseits als reinigendes Feuer, das die Endlichkeit durch Verklärung verewigt und der Individualität ermöglicht, kosmologische Bejahung zu erfahren, indem sie sich zugunsten einer idealen, symbolischen Form aufopfert. In der tragischen Darstellung transformiert Hölderlin das anarchische Potenzial einer Dissonanz innerhalb der Ordnung des Seins in einen notwendigen Bruch mit dem Bestehenden, der das Hervortreten einer neuen Welt ermöglicht. Das Feuer ist somit sowohl Anfang als auch Ende revolutionärer Praxis – einer Praxis allerdings, die sich vom Individuellen zu einem allgemeinen, kollektiven Ethos ausgeweitet hat und erst in der tragischen Darstellung Bewusstsein und Momentum gewinnt. Hegel, Schelling und Hölderlin teilen den Wunsch, das Feuer in die Modalität der Notwendigkeit einzuschreiben – als kosmologische Tiefenstruktur – und dadurch stabilisierende oder revolutionäre Haltungen zum Status quo zu untermauern oder hervorzurufen.

In romantischen Texten, die vom Feuer angezogen werden, vor allem bei Novalis und E. T. A. Hoffmann, lässt sich schließlich die Entstehung einer anderen Form kosmologischer und kosmoerotischer Operativität beobachten. Spezifisch setzt das Feuer hierbei eine virtuelle Unbestimmtheit frei – eine Oszillation zwischen kosmoerotischen und kosmoagonistischen Möglichkeiten, deren Ausgang

⁶² Ebd., S. 876.

unvorhersagbar bleibt –, die in der Kontingenz von Begegnungen und Ereignissen emergiert.⁶³ Für Novalis repräsentiert das Feuer eine liminale Macht der Figuration, die zwischen Fluidität und Starrheit oszilliert und in entgegengesetzte Richtungen gezogen werden kann: zur Auflösung von Formen oder zur Generierung neuer Formen. Novalis schreibt:

Die Plasticitaet des Starren – die Beweglichkeit des Flüssigen. Feuer ist ein Beweglich Starres – und Gebildet Flüssiges. Starr und Fläßig sind polare Praedicat des Zersezten Feuers. Berührung von *Feuerindividuen* bringt entweder Starre K[örper] oder Flüssige Körper zum Vorschein. Dieses kommt auf die plastische – oder bewegliche Capacitaet des Feuerindividuums an – und ihre Wechselverhältnisse – ihre *Energieen*.⁶⁴

Hier zeigt sich eine grundlegende Verschiebung. Erstens ist das Feuer polar – zugleich auflösend und stabilisierend –, doch diese Polarität erweist sich als unvorhersagbar, ereignisgebunden und singulär. Feuer konstituiert weniger ein festes Schema als vielmehr die materielle Grundlage kontingenter Begegnungen. In diesem Sinne begegnet man niemals dem Feuer an sich, sondern nur einem „Feuerindividuum“, das unkalkulierbare Transformationen vermittelt und kanalisiert. Energien treten nur im Kontakt hervor, oft erst nachdem ein irreversibler Prozess eingeleitet wurde. Dasselbe gilt für sozial-symbolische Formationen. Politik, Familie, kollektives Leben: Individuen fungieren als „Feuerindividuen“, die Sequenzen auslösen, welche zwischen gewaltsamer Destabilisierung und der Entstehung neuer Formen oszillieren.

Klingsohrs Märchen aus „Heinrich von Ofterdingen“ veranschaulicht diese Dynamik exemplarisch; die elektropoetischen (Gamper) und thermodynamischen (Zumbusch) Transformationen, die im Märchen stattfinden,⁶⁵ werden durch eine kosmoagonistische und kosmoerotische Matrix verarbeitet. Kraft wird hier explizit kulturell, sie wird Teil des Gefüges, das Menschen zugleich zusammenhält und auseinanderreißt. Das zentrale Trauma des Märchens findet statt, wenn familiäre und politische Strukturen einer enormen Konflagration unterliegen – einer intensiven kosmoagonistischen Erschütterung, die unverkennbar die revolutionären Destabilisierungen der Französischen Revolution widerspiegelt. Der Hauptantagonist des Märchens, der Schreiber – angeblich der Repräsentant der Rationalität, doch hier als Feuerindividuum, als revolutionärer

⁶³ Diese Feurdynamik bestätigt damit die Zentralität der Struktur der Begegnung, wie sie von Sjarhei Biareishyk ausgearbeitet wurde; vgl. Sjarhei Biareishyk: Rethinking Romanticism with Spinoza: Encounter and Individuation in Novalis, Ritter, and Baader, in: The Germanic Review: Literature, Culture, Theory 94,4, 2019, S. 271–298.

⁶⁴ Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, hg. v. Paul Kluckhohn, Richard Samuel, Bd. 3: Das philosophische Werk II, Stuttgart ²1960, S. 86.

⁶⁵ Siehe Gamper [Anm. 9], S. 141–151; und Cornelia Zumbusch: Romantische Thermodynamik. Dichtung, Natur und die Verwandlung der Kräfte 1770–1830, Berlin/Boston 2023, S. 347–376.

Akteur gezeichnet – entfesselt eine destruktive Kraft: er stiftet einen Aufstand an, verbrennt die Mutter als Symbol der alten Ordnung und setzt die Welt in Brand. Er zieht hierfür alle Energie aus der Sonne: „bald war die Glorie um das Gestirn des Tages verzehrt und nur als eine matte, glänzende Scheibe stand es noch da“;⁶⁶ die Sonne als Quelle der Feuer-Signifikation erschöpft sich in diesem Akt destruktiver Aneignung.

Gleichzeitig initiiert diese aufständische Verbrennung einen Prozess, der die Struktur der Märchenwelt für immer verändert. Die vorherige Ordnung oder die vertikale Hierarchie zwischen verschiedenen Bereichen, dem unterirdischen, dem irdischen und dem astralen, wird nicht gereinigt, sondern transformiert und *verunreinigt*. Alle drei Ebenen werden am Ende des Märchens in denselben imaginären Raum gebracht: Eros (aus dem irdischen Bereich) und Freya (aus dem astralen Bereich) heiraten als königliches Paar, ebenso Arcturus und Sophie, wodurch – durch den Sieg des Erotischen – die bürgerliche Sphäre in den Raum souveräner Macht verpflanzt wird. Dieser Allianz liegt die magnetische Kraft zugrunde – *actio in distans* – in der stabilisierenden Gestalt der Parzen, die aus dem unterirdischen Bereich emporgehoben wurden. Das Telos des thermodynamischen Verbrennungsprozesses – wie Zumbusch es beschreibt – reinigt nicht (wie bei Schelling), sondern mischt Wesen auf unkonventionelle Weise, wodurch neue Stabilisierungsformen erforderlich werden.

Der Höhepunkt des Märchens – der in einem Doppelhochzeitszeremoniell kulminiert – tritt ein, wenn zwei Operationen zusammenwirken. Erstens wird das aufständische Potential des Feuers archiviert und stabilisiert (das heißt, die Kräfte, die das Feuer repräsentiert, werden versteinert und in Säulen transformiert, die das Hochzeitsbett stützen). Zweitens beruht die Funktion der Fabel, die Quelle ihrer poetischen Handlungsmacht, auf ihrer Fähigkeit, das Feuer von einer kosmoagonistischen zu einer kosmoerotischen Energiequelle zu konvertieren. Diese spannungsreiche Dynamik, die aufständische Gewalt in den Modus bloßer Potenzialität bannt, um die kosmoerotische Verunreinigung der Welt zu stabilisieren, tritt am Ende des Märchens im Kontrast zweier Darstellungsebenen deutlich hervor: der versteinerten Agonistik (die Karyatiden) und der zirkulierenden Erotik (das kollektive Kußgeflüster): „Drey Karyatiden aus dunkelm Porphyrt trugen [das Hochzeitsbett] hinten, und vorn ruhte dasselbe auf einer Sphinx aus Basalt. Der König umarmte seine erröthende Geliebte, und das Volk folgte dem Beyspiel des Königs, und liebte sich unter einander. Man hörte nichts, als zärtliche Namen und ein Kußgeflüster“.⁶⁷ Eine symbolische Stabilisierung vollzieht sich demnach, wenn das Feuer von einer kosmoagonistischen zu einer kosmoerotischen Semantik übergeht und dadurch Souverän

⁶⁶ Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, hg. v. Paul Kluckhohn, Richard Samuel, Bd. 1: Das literarische Werk, Stuttgart 1977, S. 86.

⁶⁷ Ebd., S. 315.

und Volk in einer mimetischen Erotik vereint. Die kosmoagonistischen Feuerindividuen – jene Agenten chaotischer Destabilisierung, die zuvor soziale und politische Systeme in Aufruhr versetzt hatten – werden auf Distanz gehalten, so „daß die Erde wieder schwebte und nicht auf dem Chaos liege“. ⁶⁸ Die Erde, die Figur der Solidität schlechthin, wird von deren magnetischen Kräften im Schwebestand gehalten.

Ein verwandter Versuch, die Kontingenz kosmoerotischer und kosmoagonistischer Figuration zu erfassen – die aus unvorhersagbaren Begegnungen mit dem Feuer emergiert – zeigt sich in E. T. A. Hoffmanns Prosa. Zwei Erzählungen von 1814 stehen als spiegelverkehrte Reflexionen zueinander: „Der Magnetiseur“ und „Der goldene Topf“. Die flammende Punschbowle, die durch die entdifferenzierende Kraft des Alkohols Individuen in unbewusster kollektiver Geselligkeit verbindet und die Bachelard in den Kern seines „Hoffmann-Komplexes“ stellt, spielt in beiden Texten eine zentrale Rolle. ⁶⁹ In „Der Magnetiseur“ wird die häusliche Einfriedung von einem fremden Prinzip bedroht – der Figur des Magnetiseurs, der beansprucht, göttliche Energie im „Fokus“ ⁷⁰ einer kosmischen „Feuerpyramide“ ⁷¹ zu konzentrieren, welche er als elementaren Grund organischen Lebens deutet. Seine Doktrin des Feuers als Kampf – „Alle Existenz ist Kampf und geht aus dem Kampfe hervor“ ⁷² – legitimiert das gewalttätige Eindringen, das die häusliche Sphäre verwüstet: die magnetische Verführung von Tochter und Schwester sowie der Anspruch auf Kontrolle über deren Subjektivität, was zum Tod Marias am Altar führt, just als sie im Begriff steht, zu heiraten und dadurch die Familienordnung zu reproduzieren.

Im Gegensatz dazu erzählt „Der goldene Topf“ die Geschichte nicht einer Implosion der häuslichen Ordnung, sondern ihres Ersatzes. Das erotische Objekt Serpentina greift zwar ebenfalls die Integrität der häuslichen Sphäre an, doch löst sie soziale Bindungen nicht durch anarchische Aggression auf, sondern durch eine deliriose Libidinalität, die normative Sozialität zugunsten einer verzauberten Ordnung demontiert. Diese verzauberte Ordnung konstituiert sich durch die danteske Seligkeit des Feuers – jene erotische Ekstase und transzendente Verückung – allerdings übertragen in die mythologische und heidnische Welt der Salamander. Als der Erzähler am Ende der Geschichte vor der flammenden Punschbowle in Träumerei versinkt und der Archivarius Lindhorst

⁶⁸ Ebd., S. 310.

⁶⁹ Bachelard [Anm. 24], S. 142–143.

⁷⁰ E. T. A. Hoffmann: Der Magnetiseur, in: ders.: Sämtliche Werke in sechs Bänden, hg. v. Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen, Wulf Segebrecht, Bd. 2,1: Fantasiestücke in Callots Manier. Werke 1814 (Texte), Frankfurt/Main 1993, S. 178–227, hier: S. 214.

⁷¹ Ebd.

⁷² Ebd., S. 213.

„in dem Pokal auf- und [niedersteigt]“, ⁷³ erlebt er die poetische und sinnliche Apotheose seiner Protagonisten mit und erkennt: „Feuer ist das Verlangen“. ⁷⁴ Als er erwacht, findet er seine Vision „auf dem Papier, das auf dem violetten Tische lag, recht sauber und augenscheinlich von mir selbst aufgeschrieben“. ⁷⁵ Hoffmann imaginiert hierbei, ähnlich wie Ritter, eine Form des Schreibens, die das Imaginäre ins Symbolische zu transformieren vermag und das pulsierende Pochen des Begehrens in Buchstaben fasst. Was Lacan in unvereinbare Ordnungen (Imaginäres, Symbolisches, Reales) ausdifferenziert, verdichtet Hoffmann zu einer fantasmatischen *Feuerschrift*: einem Schreiben, das zugleich die innere Fantasie (sinnlicher Bild-Ton-Komplex) und die ekstatische bzw. tödliche Ruptur der symbolischen Ordnung umfasst.

Das Feuer alkoholischer Sozialität, mit all seinen unvorhersagbaren, destabilisierenden und unheimlichen Effekten, durchdringt den Raum bürgerlicher Existenz und setzt ihn fantasmatischen Störungen aus. Im Fall von „Der Magnetiseur“ deutet die Sozialität der Punschbowle und ihres alkoholischen Feuers bereits die Konflagration an, die die Familie verzehren, den Hochzeitstag in einen Mord und das Schloss in eine Ruine verwandeln wird. Diese *dérangements* offenbaren in beiden Fällen die Aushöhlung bürgerlicher Existenz als Quelle libidinöser Befriedigung. Alkoholisches Feuer enthüllt in Hoffmanns Werken so die bürgerliche Welt – ihre monotonen sexuellen Regime wie die institutionelle Stabilität der Familie – als libidinös vakuös: als etwas, das entweder vernichtet oder verlassen werden muss. Beide Texte Hoffmanns sind spiegelbildlich aufeinander bezogen; man kann den einen ohne die gespenstische Präsenz des anderen als dessen virtuelles Gegenbild kaum lesen.

Das Feuer in Hoffmanns Texten erzeugt so letztlich eine unentscheidbare Oszillation zwischen kosmoerotischen und kosmoagonistischen Möglichkeiten, und wie bei Novalis bleibt offen, ob eine anziehende Begegnung in die eine oder die andere Welt kippt. Auf einer tieferliegenden Ebene oszilliert Hoffmanns Feuerschrift allerdings nicht nur zwischen kosmoagonistischen und kosmoerotischen Attraktoren; vielmehr ist sie beides zugleich – eine Textualität im Zustand gleichsam quantenmechanischer Überlagerung. Welche erotischen oder libidinösen Energien sie auch immer mobilisiert – wie in „Der goldene Topf“ –, sie richtet sie gegen die Welt; und welche weltzerstörerischen Energien sie auch immer entfesselt – wie in „Der Magnetiseur“ –, sie gehen aus der überwältigenden Macht erotischer Verführung hervor.

⁷³ E. T. A. Hoffmann: Der goldene Topf, in: ders.: Sämtliche Werke in sechs Bänden, hg. v. Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen, Wulf Segebrecht, Bd. 2,1: Fantasiestücke in Callots Manier. Werke 1814 (Texte), Frankfurt/Main 1993, S. 229–322, hier: S. 318.

⁷⁴ Ebd., S. 319.

⁷⁵ Ebd., S. 321.

V. Schluss

Im Zuge der Formierung der modernen wissenschaftlichen Episteme, einem Prozess, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts besondere Dynamik gewann, lösten neue Wissensformen – exemplarisch verkörpert durch Lavoisiers chemische „Revolution“ – die traditionelle vierfache Matrix der Elemente zunehmend in empirisch unterscheidbare Substanzen auf. Zugleich bewahrten andere diskursive Praktiken – spekulative Architekturen, Kunstwerke und hybride wissenschaftlich-experimentelle Projekte – die Wirksamkeit eines elementaren Potenzials, indem sie Schnittstellen zu den kosmoerotischen, kosmoagonistischen und kosmoneutralisierenden Kräften ausbildeten, die die kulturellen Felder strukturieren.

Bereits in diesem Zusammenhang ahnte Lichtenberg, dass elektrische Figuration als Technik dienen könne, um implizite, die alltägliche Erfahrung strukturierende Logiken zu suspendieren oder infrage zu stellen. Damit zeichnet sich ein Feld von „Feuerkomplexen“ ab, das genau auf jene Aufgabe zielt: philosophische, wissenschaftliche und ästhetische Experimente, die Sensation, Affekt und unsichtbare materielle Dynamiken koordinieren, um kollektive Ordnungen und Organisationsformen neu zu imaginieren.

Abschließend lässt sich resümieren, dass Ritters Feuerschrift die Physik selbst in eine erotische Kunst zu transformieren versucht – eine Kunst, die durch elektrische Konnektivität kollektive Bindungen zu erzeugen vermag und die Latenz der Wasserwissenschaft zu überwinden sucht, indem sie Wissensproduktion in kulturelle Reproduktion überführt. Die spekulativen Systeme Hegels und Schellings sowie Hölderlins poetische Reflexionen mobilisieren die figurenauflösende Macht des Feuers, um Verbrennung in die Modalität der Notwendigkeit einzuschreiben, sei es als neutralisierte Negativität, opfertheologische Transfiguration oder revolutionäre Auflösung. Gegen diese systematischen Aneignungen entwickeln Novalis und Hoffmann Feuerkomplexe, die die radikale Kontingenz der Begegnung mit „Feuerindividuen“ wahren und die unvorhersagbare Oszillation zwischen kosmoerotischer Stabilisierung und kosmoagonistischer Auflösung inszenieren, welche politische und libidinöse Transformationen kennzeichnet.

Die hier untersuchten Feuerkomplexe zeigen so letztlich, dass Energie und Bedeutung nicht hierarchisch, sondern gleichursprünglich sind. Die Texte erscheinen dabei als Bestandteil einer kulturellen Praxis, die nicht nur Wissen vermittelt, sondern Kräfte in Umlauf bringt, welche die Bildung von Subjekten, Kollektiven und Institutionen aktiv mitprägen und dabei darauf abzielen, die Grenzen des Möglichen zu erproben und diese Formationen umzugestalten. Der Einsatz heterodoxer kosmoerotischer und kosmoagonistischer Attraktoren ist dabei stets an ein Moment des Unwahrscheinlichen gebunden: Texte, die kognitive, imaginative und libidinöse Energien mobilisieren, indem sie die Figuration mit einer Feuerpotenzialität aufladen, erscheinen als Gedankenexperimente, die vor kühnen, ja selbst undenk바ren Zukünften nicht zurückschrecken. Einige

Gabriel Trop

legen die verborgene Agonistik scheinbar erotischer Überbauten frei, andere entzünden unvorhersehbare kollektive Bindungen – und stiften damit Halt in einer Welt, die auf den Zerfall zuzusteuern scheint.

*Assoc.-Prof. Dr. Gabriel Trop
Department of Germanic & Slavic Languages and Literatures
University of North Carolina
Chapel Hill, NC 27599-3160
USA
gtrop@email.unc.edu*

SPRECHENDER SCHLEIM

Elementare Prosopopöien bei Annette von Droste-Hülshoff

von Sebastian P. Klinger, Wien

Abstract:

Sprechendes Feuer, sprechendes Gestein, eine sprechende Algenschicht auf dem Wasserspiegel eines Teichs: Die Kleinzyklen in Annette von Droste-Hülshoffs „Gedichten der Ausgabe von 1844“ besetzen auffallend häufig Elemente wie Wasser, Erde, Luft und Feuer als rollenlyrische Sprechinstanzen. Mit der poetologischen und rhetorischen Analyse dieses Phänomens zielt der Aufsatz nicht nur darauf ab, einen ungewöhnlichen Aspekt der Texte dieser Dichterin ins Licht zu rücken, sondern auch die Prosopopöie, die zuletzt in den dekonstruktivistischen Debatten der 1980er- und 1990er-Jahren theoretisch relevant war, als Strategie zur Sichtbarmachung der Lebendigkeit mehr-als-menschlicher Natur wiederzuentdecken. Der Aufsatz behauptet also, dass sich anhand der Lyrik von Droste-Hülshoff das Potential einer rhetorisch informierten Auseinandersetzung mit Fragen des ‚elementaren Sprechens‘ im Anthropozän freilegen lässt. Untersucht werden soll, wie elementare Prosopopöien erstens als literarische Verfahren mit Verfremdung und Naturalisierung spielen und zweitens als epistemologische Strategie zwischen Anthropomorphisierung und Infragestellung der anthropologischen Differenz oszillieren. Dadurch unterscheidet sich der Aufsatz auch in literaturhistorischer und -theoretischer Sicht von existierenden Arbeiten zum Rollengedicht, die von Problemstellungen des Anthropozäns informiert sind.

Speaking fire, speaking stone, a speaking layer of algae on the surface of a pond: the short lyric cycles in Annette von Droste-Hülshoff's "Gedichte der Ausgabe von 1844" frequently cast the elements—water, earth, air, and fire—as speakers of dramatic monologues. Through a poetological and rhetorical analysis of this phenomenon, the article aims not only to bring to light an unusual aspect of Droste-Hülshoff's texts, but also to recover prosopopoeia—last accorded major theoretical significance in the deconstructivist debates of the 1980s and 1990s—as a strategy for rendering visible the animateness of more-than-human nature. The article thus argues that Droste-Hülshoff's lyric poetry makes it possible to disclose the potential of a rhetorically informed engagement with questions of "elemental voicing" in the Anthropocene. It examines how elemental prosopopoeia functions as a literary strategy that plays with estrangement and naturalization, and how it operates as an epistemological strategy that generates an oscillation between anthropomorphization and the destabilization of anthropological difference. With these foci, the article also differentiates itself from existing scholarship on the dramatic monologue informed by Anthropocene-related problematics.

Im Zuge zunehmender Kritik an anthropozentrischem Denken und dem wachsenden Interesse am Eigenleben mehr-als-menschlicher Natur ist ein großes Interesse daran entstanden, die Stimmen der Natur hör- und lesbar zu machen.¹ Während biosemiotische, posthumanistische und neomaterialistische Ansätze florieren, scheinen rhetorische Überlegungen zu solchen mehr-als-menschlichen Stimmgebungen aus der Mode gekommen zu sein.² In diesem Aufsatz soll gezeigt werden, dass es sich lohnt, diese Überlegungen wiederzuentdecken und sie auf ihr Potential zur Aufweichung anthropozentrischer Denkweisen zu befragen.³ Denn seit der Antike wird darüber nachgedacht, wie die rhetorische Figur

¹ Dieses Interesse rezentler Theoriebildung wird in der Einleitung dieses Heftes ausführlich dargestellt und bibliographisch dokumentiert. Einige dafür wichtige Texte sind z. B. Sophia Rooth: *Screaming Yeast: Sonocytology, Cytoplasmic Milieus, and Cellular Subjectivities*, in: *Critical Inquiry* 35, 2009, S. 332–350; Bruno Latour: *Das Parlament der Dinge: für eine politische Ökologie*, Frankfurt/Main 2010; Serpil Oppermann: *Material Ecocriticism and the Creativity of Storied Matter*, in: *Frame* 26,2, 2013, S. 55–69; Eduardo Kohn: *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human*, Berkeley 2013; Lars Bernaerts, Marco Caracciolo, Luc Herman, u. a.: *The Storied Lives of Non-Human Narrators*, in: *Narrative* 22,1, 2014, S. 68–93; Ursula K. Heise: *Econarratology for the Future*, in: *Environment and Narrative: New Directions in Econarratology*, hg. v. Erin James, Eric Morel, Columbus 2020, S. 203–211. Diese Arbeiten unterscheiden sich in ihren Schwerpunkten und theoretischen Zugängen deutlich von älteren Auseinandersetzungen mit der ‚Sprache der Natur‘, z. B. bei Gernot Böhme: *Sprechende Natur: Die Signaturenlehre bei Paracelsus und Jacob Böhme*, in: *Für eine ökologische Naturästhetik*, Frankfurt/Main 1989, S. 121–140; Hartmut Böhme: *Denn nichts ist ohne Zeichen. Die Sprache der Natur: Unwiederbringlich?*, in: *Natur und Subjekt*, Frankfurt/Main 1988, S. 38–66; Axel Goodbody: *Natursprache: Ein dichtungstheoretisches Konzept der Romantik und seine Wiederaufnahme in der modernen Naturlyrik* (Novalis – Eichendorff – Lehmann – Eich), Neumünster 1984. Für einen symptomatischen ökokritischen Zugang zur ‚Sprache der Natur‘ siehe Christa Grewe-Volpp: *How to Speak the Unspeakable: The Aesthetics of the Voice of Nature*, in: *Anglia – Zeitschrift für englische Philologie* 124,1, 2006, S. 122–143.

² Ausnahmen bestätigen die Regel, siehe z. B. Johannes Wankhammer: *Anthropomorphism, Trope, and the Hidden Life of Trees: On Peter Wohlleben’s Rhetoric*, in: *Literatur für Leser* 40,2, 2017, S. 139–152; Amândio Reis, José Bértolo: *A prosopopeia hoje: Poéticas e políticas*, in: *Revista 2i: Estudos de Identidade e Intermedialidade* 4,6, 2022, S. 7–14; Frédérique Aït-Touati, Andrew Todd, Lisa Landrum: *Earthly Theatres. Plurality and Precarity in a Changed Theatrum Mundi, Theatres of Architectural Imagination*, hg. v. Lisa Landrum, Sam Ridgway, London 2023, S. 249–269, hier: S. 259.

³ Dieses Unterfangen wird zusätzlich dadurch motiviert, dass einige aktuelle Beiträge zur Anthropozän-Theorie schreibpraktisch auf rhetorische Verfahren wie die Prosopöie zurückgreifen. Das wird besonders deutlich bei Anna Lowenhaupt Tsing: *Strathern beyond the Human: Testimony of a Spore*, in: *Theory, Culture & Society* 31,2–3, 2014, S. 221–241; Anna Lowenhaupt Tsing: *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton 2015, S. 156. Der Einsatz der Prosopöie bei Tsing wird aber üblicherweise nicht anhand der Rhetorik, sondern der sogenannten ‚spekulativen Fabulation‘ beschrieben. Siehe Marceau Forêt, Ketzali Yulmuk-Bray: *Nouvelle alliance entre science et fiction*, in: *Revue critique de fixxion (!) française contemporaine* 28, 2024, S. 1–14.

der Prosopopöie eingesetzt werden kann, um mehr-als-menschlichen Entitäten eine Stimme zu geben.⁴ Laut Quintilian kann man mit der Prosopopöie anwesende wie abwesende, reale wie erfundene, typischerweise wie selten als Personen verstandene Entitäten reden lassen („personas idoneas damus“, § 30–31) und so nicht nur die Argumente von Widersachern vor Gericht vorwegnehmend formulieren, sondern auch Götter, Tote, Abstrakta (wie die Tugend, § 36) und Kollektivsubjekte wie Städte oder Völker (§ 31) als Sprechinstanzen einführen.⁵

Während in den definitorischen Apparaten von Quintilian und anderen klassischen Rhetorikern Prosopopöien von Elementen (wie Erde, Wasser, Luft und Feuer) zwar angelegt und vorgedacht, aber nicht ausbuchstabiert worden sind,⁶ tritt ein solches elementares Sprechen in der Rhetorik im Übergang von der Antike zum Mittelalter aus der Latenz. Konsultiert man etwa die „Etymologiae“ des Isidor von Sevilla (560–636), der auch als Theoretiker der vier Elemente hervorgetreten ist, kann man den Eindruck gewinnen, dass es bei der Prosopopöie maßgeblich um elementares Sprechen und fast ebenso sehr um Fragen der Rhetorik wie der Literatur geht:

Prosopoeia est, cum inanimalium et persona et sermo fingitur. Cicero in Catilina (1,27): ‚Etenim si mecum patria mea, quae mihi vita mea multo est carior, loqueretur, dicens,‘ et cetera. Sic et montes et flumina vel arbores loquentes inducimus, personam inponentes rei quae non habet naturam loquendi; quod et tragoedis usitatum et in orationibus frequentissime invenitur.⁷

⁴ Immer ist auch „Text als ‚Stimme‘“ zu verstehen. Siehe Bettine Menke: Prosopopoiia. Die Stimme des Textes – die Figur des „sprechenden Gesichts“, in: Poststrukturalismus. Herausforderung der Literaturwissenschaft, hg. v. Gerhard Neumann, Stuttgart 1997, S. 226–251, hier: S. 227.

⁵ Quintilian: The Orator's Education, hg. v. Russell, Donald A., übers. v. Donald A. Russell, Bd. 4: Bücher 9–10, Cambridge, MA 2001 (Loeb Classical Library 127), S. 50–55. Ebd. auch der Originaltext.

⁶ Zur Geschichte dieser Redefigur vgl. James J. Paxson: The Poetics of Personification, Cambridge 1994. Siehe außerdem Heinrich Lausberg: Handbuch der literarischen Rhetorik: Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft, München 1960; D. S. Mayfield: Variants of rhetorical ventriloquism: sermocinatio, ethopoeia, prosopopoeia (and Affine Terms) in the Rhetorica ad Herennium, Cicero, Dionysius of Halicarnassus, Quintilian, Augustine – including tentative remarks on the oratorico-dramatic concepts of ethos and persona, as well as their potential with respect to authorial selfcraft in Shakespeare and Cervantes, Berlin 2018; Volker Hartmann: Personifikation, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hg. v. Gert Ueding, Andreas Hettiger, Gregor Kalivoda, u. a., Bd. 6: Must-Pop, Berlin 2012, S. 810–813. Für eine Auseinandersetzung mit Personifikation aus ökokritischer Sicht, die punktuell auch Überlegungen zur Prosopopöie enthält, siehe (mit einem Fokus auf die englischsprachige Literatur) Lawrence Buell: The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture, Cambridge, MA 1995, S. 180–218, insb. 187–188.

⁷ Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive Originum Libri XX, hg. v. Wallace Martin Lindsay, 2 Bde., Oxford 1911, B. II.13, 1–2. Lenelotte Möller übersetzt Prosopopöie dagegen mit „Personifikation“, vgl. Isidor von Sevilla: Die Enzyklopädie des Isidor von Sevilla, übers. v. Lenelotte Möller, Wiesbaden 2008, S. 95. Durch das Cicero-Zitat

Eine Prosopopöie liegt vor, wenn die Person und die Rede von Unbelebtem fingiert werden. Cicero, „Gegen Catilina“ (1,27): ‚Wenn nämlich mein Vaterland – welches mir viel lieber als mein Leben ist – zu mir sprechen würde, es würde sagen‘, etc. So führen wir auch sprechende Berge oder Flüsse oder Bäume ein und weisen damit Dingen, die nicht natürlicherweise sprechen [*non habet naturam loquendi*], den Status von Personen zu. Das ist in Tragödien üblich und kommt ebenso in Reden sehr häufig vor. (Meine Übs.)

In Isidors ebenso konziser wie expansiver Definition⁸ umspannt die Prosopopöie sowohl den Anthropomorphismus als auch die Personifikation. Dabei räumt er dem ‚elementaren Sprechen‘ von Bergen, Flüssen und Bäumen gerade angesichts der Kürze der Beschreibung ungewöhnlich viel Raum ein. Obwohl Isidor die Tragödie als Ort der Prosopopöie – wörtlich meint der Begriff die Herstellung einer Maske⁹ – hervorhebt, legen die von ihm angeführten Beispiele nahe, dass er hinsichtlich der elementaren Prosopopöie ebenso an andere literarische Genres gedacht haben wird. Denn in der antiken Schulliteratur wird Bäumen und Felsen in der Gattung der Fabel Sprachfähigkeit verliehen,¹⁰ allerdings nicht darauf beschränkt; noch Horaz’ Oden spielen etwa mit dem Gedanken, dass die Wasser schwätzen („unde loquaces“).¹¹ Man sieht daran, dass die Gestaltung von elementarem Sprechen in einer langen Tradition des rhetorischen Zugangs zu Literatur steht, aber zu unterschiedlichen Zeiten unterschiedliche Formen und Funktionen annimmt, deren historisch und poetologisch differenzierte Analyse Aufschluss darüber verspricht, *wie* elementare Prosopopöien in unterschiedlichen historischen Konstellationen literarisch eingesetzt werden können.

Diese Beobachtung bildet den Ausgangspunkt für meine Auseinandersetzung mit Annette von Droste-Hülshoff (1797–1848), für deren Werk elementare Prosopopöien großes Gewicht besitzen.¹² Droste-Hülshoff schreibt ‚nach‘ der

schwingt von Beginn an auch ein politischer Aspekt des elementaren Sprechens mit. Zu Isidor als Theoretiker der Elemente siehe z.B. Andrew Fear: Isidore of Seville and the Bounty of the Earth, in: *The Elements in the Medieval World: Interdisciplinary Perspectives: Earth*, hg. v. Marilina Cesario, Hugh Magennis, Elisa Ramazzina, Leiden 2025, S. 25–52.

⁸ Zur Kürze der Definition bei Isidor vgl. Paxson [Anm. 6], S. 19–20.

⁹ Vgl. Menke [Anm. 4], S. 226–227. Eine Verkomplizierung der Frage „Wer spricht?“ ist der Prosopopöie inhärent.

¹⁰ Für eine punktuelle, aber sehr aufschlussreiche Erschließung der antiken Literatur siehe z.B. Ursula Gärtner: *Phaedrus: Ein Interpretationskommentar zum ersten Buch der Fabeln*, München 2015, S. 65–66, Fußnote 37. Sie spricht neben Phaedrus u. a. über Aesop, Kallimachos und Babrios.

¹¹ Horace: *Odes III. Dulce Periculum*, hg. u. übers. von David West, Oxford 2002, S. 118 (III.13). Horaz verlebendigt das Wasser der bandusinischen Quelle und schreibt ihm Sprachfähigkeit zu; es gibt in der Ode III.13 jedoch keinen Sprechakt des Wassers.

¹² Die Droste-Hülshoff-Philologie hat Aspekte elementaren Sprechens im Rahmen von Einzellektüren verschiedentlich gründlich kommentiert, aber sie relativ selten aufeinander bezogen und nicht systematisch in die Traditionslinien elementarer Prosopopöien eingeordnet. Für textübergreifende Überlegungen, die auch auf rhetorische Strategien der

Romantik und ‚nach‘ der diagnostizierten Transformation von Rhetorik in Poetik.¹³ Sie gilt jedoch als eine „Autorin, deren Texte offensiv [...] an rhetorische Traditionen, an Gattungsmodelle, an Topiken, die im kulturellen Archiv abrufbar sind“,¹⁴ anschließen, um im „Rückgriff auf Tradiertes entscheidende Verschiebungen“ einzuziehen.¹⁵ Vor diesem Hintergrund sollen verschiedene Typen, Funktionen und Verfahren der Elementar-Rede im lyrischen Werk von Droste-Hülshoff differenziert werden. Es lassen sich drei Modelle identifizieren, die man als metaphorisch, metonymisch und katachrestisch bezeichnen kann. Diese Unterscheidung erlaubt, Differenzierungen zwischen unterschiedlichem Sprechverhalten scharfzustellen. Damit zielt der Aufsatz nicht nur darauf ab, einen ungewöhnlichen Aspekt der Texte dieser Dichterin ins Licht zur rücken, sondern auch die Prosopopöie, die zuletzt in den dekonstruktivistischen Debatten der 1980er- und 1990er-Jahren theoretisch relevant war, im Rahmen des Nachdenkens über das Anthropozän¹⁶ als Strategie zur Verlebendigung der mehr-als-menschlichen Natur wiederzuentdecken. Dadurch unterscheidet sich der Aufsatz in literaturhistorischer und theoretischer Sicht von existierenden Arbeiten zum Rollengedicht, die von Fragestellungen des Anthropozäns informiert sind.¹⁷

Evidenzerzeugung eingehen, vgl. insb. Cornelia Blasberg: Realismus und Realität, in: Annette von Droste-Hülshoff Handbuch, hg. v. Cornelia Blasberg, Jochen Grywatsch, 2018, S. 598–609, hier: S. 606–607. Die weitere einschlägige Forschung, die häufig von der Interpretation einzelner Gedichte ausgeht, wird im Verlauf des Aufsatzes dort angeführt, wo ebendiese Gedichte besprochen werden.

¹³ Zu dieser Transformation siehe David E. Wellbery: The Transformation of Rhetoric, in: The Cambridge History of Literary Criticism, hg. v. Marshall Brown, Bd. 5: Romanticism, Cambridge 2000, S. 185–202; The Ends of Rhetoric: History, Theory, Practice, hg. v. John B. Bender, David E. Wellbery, Stanford 1990; Rüdiger Campe: Affekt und Ausdruck: zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen 1990.

¹⁴ Claudia Liebrand: Metalepse und Mise en abyme. Mensch und Natur in Drostes Heidebild „Der Weiher“, in: Droste-Jahrbuch 13, 2021, S. 175–190, hier: S. 176. Die Bemerkung bezieht sich auf die „Heidebilder“ und Droste-Hülshoffs Naturlyrik.

¹⁵ Claudia Liebrand, Irmtraud Hnilica, Thomas Wortmann: Einleitung, in: Redigierte Tradition: Literaturhistorische Positionierungen Annette von Droste-Hülshoffs, hg. v. Claudia Liebrand, Irmtraud Hnilica, Thomas Wortmann, Boston 2010, S. 9–19, hier: S. 10. Andere Positionen sehen die Modernität Droste-Hülshoffs dagegen eher in der Zeitgenossenschaft zu Autoren wie Stifter und Keller, vgl. Markus Fauser: Zu früh oder zu spät geboren? Annette von Droste-Hülshoff und die Zeit der Epigonen, in: Droste-Jahrbuch 9, 2013, S. 41–70.

¹⁶ Zur Diskussion dieses Terminus siehe Eva Horn, Hannes Bergthaller: Anthropozän zur Einführung, Hamburg 2022; Jan Zalasiewicz, Julia Adeney Thomas, Colin N. Waters, u. a.: What should the Anthropocene mean?, in: Nature 632, 2024, S. 980–84.

¹⁷ Solche Studien konzentrierten sich üblicherweise auf Gegenwartstexte und rufen Vorläufertexte im 20. Jahrhundert auf. Vgl. Evi Zemanek, Anna Rauscher: Das ökologische Potenzial der Naturlyrik. Diskursive, figurative und formsemantische Innovationen, in: Ökologische Genres: Naturästhetik – Umweltethik – Wissenspoetik, hg. v. Evi Zemanek,

Die These lautet also, dass sich anhand der Lyrik von Droste-Hülshoff das Potential einer rhetorisch informierten Auseinandersetzung mit Fragen des elementaren Sprechens im Anthropozän freilegen lässt. Untersucht werden soll insbesondere, wie elementare Prosopopöien erstens als literarisches Verfahren mit Verfremdung und Naturalisierung¹⁸ spielen und zweitens als epistemologische Strategie zwischen Anthropomorphisierung und Infragestellung der anthropologischen Differenz oszillieren.

I. Rollensprechen und Kleinzyklen

In verschiedenen Texten von Droste-Hülshoff werden den Elementen sprachliche Äußerungen durch menschliche Figuren zugeschrieben,¹⁹ aber ‚selbst‘ sprechen hört man die Elemente nur in ihren Rollengedichten. Diese elementaren Prosopopöien häufen sich in Droste-Hülshoffs lyrischem Hauptwerk, den „Gedichten der Ausgabe von 1844“ [„Gedichte von Annette Freiin von

Göttingen 2018, S. 91–188, hier: S. 104–105; Evi Zemanek: Durch die Blume. Das florale Rollengedicht als Medium einer biozentrischen Poetik in Silke Scheuermanns „Skizze vom Gras“ (2014), in: Zeitschrift für Germanistik 28,2, 2018, S. 290–309.

¹⁸ Ich übernehme diese Terminologie aus den narratologischen Überlegungen bei Bernaerts, Caracciolo, Herman, u. a. [Anm. 1], S. 69, S. 82, S. 86, S. 88. Siehe dazu auch die Einleitung in diesem Heft.

¹⁹ So heißt es etwa in Droste-Hülshoffs Langgedicht „Das Hospiz auf dem großen St. Bernhard“ (1838): „Die mitternächt’ge Stimme klagt, / Gleich Geistern durch der Nacht Revier. / Ein heimlich Flüstern zischt und kocht, / Und an die schlecht verschloßne Thür / Der Wind mit leisem Finger pocht.“ Annette von Droste-Hülshoff: Das Hospiz auf dem großen St. Bernhard, in: dies.: Historisch-kritische Ausgabe, hg. v. Winfried Woesler, Bd. III,1: Epen. Text, Tübingen 1980, S. 1–46, hier: S. 15–16, v. 490–495. In der Wahrnehmung des greisen Benoît wird der gefährliche Schneesturm personifiziert und erhält einen Körper sowie eine Geisterstimme, wobei der Wind mit einer Semantik unterlegt wird. Es sind jedoch keine Worte zu verstehen, sondern nur Geräusche und Laute, die von Benoît interpretiert werden. Vgl. Anke Kramer: „Die Schneenacht dieser ew’gen Wüste, / Als ob sie nimmer enden müßte“. Das Klima in Annette von Droste-Hülshoffs „Hospiz auf dem großen St. Bernhard“, in: Droste-Jahrbuch 13 (2019/20), S. 129–158, hier: S. 153. Auch die Stimmen der Toten, die sich zum Beispiel in dem poetologischen Gedicht „Meine Todten“ durch „Wasser, Feuer, Erde, Luft“ artikulieren können, hört man nicht direkt sprechen: „Ich bin erwacht an eurer Gruft, / Aus Wasser, Feuer, Erde, Luft / Hat eure Stimme mir geboten. // Wenn die Natur in Hader lag, / [...] Spracht aus der Elemente Streit / Ihr nicht von einer Ewigkeit / Und unerschöpften Lichtes Bronnen?“ Annette von Droste-Hülshoff: Historisch-kritische Ausgabe, hg. v. Winfried Woesler. Bd. I,1: Gedichte zu Lebzeiten. Text, Tübingen 1985, S. 100, v. 11. Auch in „Die Judenbuche“ werden die Elemente an mehreren Stellen mit den geisterhaften Stimmen der Toten aufgeladen. Zum Beispiel: „Sie [zwei Kleinknechte; SPK] behaupteten, von des alten Mergels Geist verfolgt worden zu seyn, als sie durch’s Brederholz heimkehrten. Zuerst hatte es über ihnen an der Höhe gerauscht und geknistert; darauf hoch in der Luft ein Geklapper wie von aneinander geschlagenen Stöcken; plötzlich ein gellender Schrei und ganz deutlich die Worte: „O weh, meine arme Seele!“ hoch von oben herab.“ Annette von Droste-Hülshoff: Die Judenbuche, in: dies.: Historisch-kritische Ausgabe, hg. v. Winfried Woesler. Bd. V,1: Prosa. Text, Tübingen 1978, S. 1–42, hier: S. 30.

Droste-Hülshof“ (!)].²⁰ Bekannt geworden ist vor allem eine Stelle aus „Die Mergelgrube“ (HKA I, 50–54), in der ein als „Herr“ (v. 114) markiertes Sprecher-Ich in die titelgebende Mergelgrube hinabsteigt und sich dort zeitweilig als Teil des Gesteins erlebt: „Ich Petrefakt“ (v. 62).²¹ Für die Untersuchung von elementarem Sprechen aufschlussreicher sind jedoch die in die „Gedichte der Ausgabe von 1844“ eingelegten Kleinzyklen,²² in denen die Elemente selbst ,dramatische Monologe‘²³ darbieten. Die Kopplung von Kleinzyklen und intensiviertem Rollensprechen ist kein Zufall. In zyklisch komponierter Dichtung spitzt sich häufig das der Lyrik inhärente Spannungsverhältnis zwischen der Fiktion (des Aufbaus) einer Sprechinstanz und den „ritualisierten Elementen, die nicht zur Konstruktion einer Fiktion beitragen, wie Metrik, Rhythmus, Klangstrukturen, lyrische Apostrophen und ein elaborierter Einsatz von rhetorischen Figuren“ zu.²⁴ Gerade lyrische Zyklen können so die klanglichen und schriftbildlichen Dimensionen der Lyrik um einen szenisch-fiktionalen Aspekt erweitern. Dabei gilt, dass die imaginäre Ausgestaltung eines sprechenden Textsubjekts essentiell ist, wobei es aber in keiner Weise einem menschlichen Subjekt entsprechen muss.

Dieses Verfahren ist keine Erfindung von Droste-Hülshoff, sondern muss im Zusammenhang mit ihrer Transformation von romantischen Gattungsmustern

²⁰ Im Folgenden wird unter Angabe der Sigle HKA I und Seitenzahl im laufenden Text folgende Ausgabe zitiert: Annette von Droste-Hülshoff: Historisch-kritische Ausgabe, hg. v. Winfried Woesler, Bd. I,1: Gedichte zu Lebzeiten. Text, Tübingen 1985. Bei längeren Auseinandersetzungen mit einem einzelnen, eindeutig zuordenbaren Gedicht zitiere ich unter Angabe des Verses direkt im Text.

²¹ „Die Mergelgrube“ ist mittlerweile vielfach aufschlussreich interpretiert worden. Siehe, auch für weitere Literatur, Peter Schnyder: Die Pluralisierung der Schöpfung. Annette von Droste-Hülshoffs Urzeit-Vision in der Mergelgrube, in: Droste-Jahrbuch 9, 2013, S. 99–118; Claudia Liebrand: Versteinerte Zeit. Annette von Droste-Hülshoffs Mergelgrube, in: Droste-Jahrbuch 9, 2013, S. 119–135; Joanna Raisbeck: ‚Ich Petrefakt‘: Geopoetics in Nineteenth-Century Poetry, in: Oxford German Studies 54,1, 2025, S. 58–71.

²² Umkehren lässt sich die Aussage zu elementarem Sprechen und Kleinzyklen nicht: Nicht alle Kleinzyklen in den „Gedichten der Ausgabe von 1844“ enthalten Beispiele für elementares Sprechen. Bislang waren die Kleinzyklen als Zyklen vor allem Gegenstand von sozialgeschichtlichen Deutungen. Vgl. Naturlyrik: Über Zyklen und Sequenzen im Werk von Annette von Droste-Hülshoff, Uhland, Lenau und Heine, hg. v. Gert Vonhoff, Frankfurt/Main 1998.

²³ Zum ,dramatischen Monolog‘, vgl. Jonathan Culler: Theory of the Lyric, Cambridge, MA 2015, S. 263–275. Ich verwende hier die englische Bezeichnung zur formalen Abgrenzung von einem an sozialen Rollen orientierten Verständnis von Rollenlyrik, das auch ein Gedicht wie „Die Mergelgrube“ umfasst, in dem das Sprecher-Ich in der Rolle eines als männlich markierten Dichters agiert. Für definitorische Fragen siehe Winfried Eckel: Rollengedicht, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, hg. v. Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, u. a., Bd. III: P–Z, Berlin 2003, S. 315–317.

²⁴ Culler [Anm. 23], S. 264. Meine Übersetzung. Hier und im Folgenden handelt es sich bei deutschen Zitaten aus englischsprachiger Sekundärliteratur um eigene Übersetzungen, deren Einsatz den Lesefluss verbessern soll.

gesehen werden. Paradigmatisch dafür ist, dass das wahrscheinlich geläufigste Beispiel einer elementaren Prosopopöie im deutschsprachigen Kulturgut aus dem romantischen Gedichtzyklus „Die schöne Müllerin“ von Wilhelm Müller stammt, der durch Franz Schuberts Vertonung von 1823 berühmt geworden ist und bis heute regelmäßig aufgeführt wird. Bei Schubert endet der Zyklus mit „Des Baches Wiegenlied“, das durch die Inszenierung eines Sprecherwechsels gerahmt wird: Der unter Liebeskummer leidende Müllergeselle wendet sich an den Bach und fordert ihn auf, ein Lied zu singen, was sodann geschieht.²⁵ In elementaren Prosopopöien wie diesem singenden Bach wird die Unterscheidung von mehr-als-menschlicher Klangproduktion und mehr-als-menschlicher Stimmgebung sowohl eingeklammert als auch betont, während sich gleichzeitig (und besonders beim Liedvortrag) der Ort der Stimme ambiguiert, verräumlicht und vervielfacht. Gerade das Format des Gedichtzyklus begünstigt solche performativen Perspektivverschiebungen, durch die verschiedene Sprechinstanzen ebenso wie Unterscheidungen in der Klang- und Stimmproduktion inszeniert und semantisiert werden können. Die elementaren Prosopopöien in der lyrischen Produktion von Droste-Hülshoff arbeiten mit vergleichbaren Verschiebungen im Rollensprechen, stärken aber zusätzlich zum romantischen Interesse am Klang den dramatischen Aspekt, weshalb die Elemente bei Droste-Hülshoff nicht nur singen, sondern auch miteinander sprechen. Im Unterschied zum Bach bei Müller/Schubert können die elementaren Prosopopöien in ihrem Werk zudem ein Themenspektrum behandeln, das tendenziell menschliche Angelegenheiten dezentriert. Schließlich interessiert sich Droste-Hülshoff nicht nur für die Inszenierung der Rede von scheinbar unbelebter Natur, sondern gewinnt den elementaren Prosopopöien Vitalisierungspotentiale für das lyrische Sprechen überhaupt ab. Das sieht man in Droste-Hülshoffs Kleinzyklen mit elementaren Prosopopöien wie „Die Elemente“ (HKA I, 71–75), „Ein Sommer-tagstraum“ (HKA I, 146–153) und „Der Weiher“ (HKA I, 43–45). Sie sollen nun als Beispiele für die unterschiedlichen Modelle der elementaren Prosopopöie in der Lyrik von Droste-Hülshoff analysiert werden.

²⁵ In den von Schubert bearbeiteten Gedichten Müllers ist dieser Übergang von einer menschlichen zu einer elementaren Sprech- bzw. Singinstanz als elaborierter Dialog gestaltet. (Plakatativ mag das Ende des Dialogs als Szene oder Fantasie des Ins-Wasser-Gehens gedeutet werden.) Im sogenannten „Epilog“ mischt sich zudem eine – bei Schubert geteilte – Dichterfigur ein, die dem Bach nicht das letzte Wort überlassen will: „Doch pfuschte mir der Bach ins Handwerk schon / Mit seiner Leichenred im nassen Ton. / Aus solchem hohen Wasserorgelschall / Zieht jeder selbst sich besser die Moral“. Vgl. Wilhelm Müller: Die schöne Müllerin, in: ders.: Werke. Tagebücher. Briefe, hg. v. Maria-Verena Leistner, Bd. 1: Gedichte I, Berlin 1994, S. 41–65, insb. S. 62–65, hier: S. 64.

II. Das metaphorische Modell: „Die Elemente“

Das metaphorische Modell gewinnt im Kleinzyklus „Die Elemente“ Form, der in den „Gedichten der Ausgabe von 1844“ den Abschnitt „Fels, Wald und See“ eröffnet.²⁶ In „Die Elemente“ dramatisiert Droste-Hülshoff das Verhältnis von menschlichen Figuren zu Luft, Wasser, Erde und Feuer (HKA I, 71–75), wobei sie mit einer kontrastiven Kombinatorik operiert. In jedem Teilabschnitt des Zyklus wird ein Element einem Beruf, einer Tageszeit und einem Ort zugeordnet, wobei die Luft mit dem Morgen und einem Jäger im Gebirge assoziiert wird, das Wasser mit dem Mittag und einem Fischer auf dem „Meer“ (v. 60; 62), die Erde mit dem Abend und einem Gärtner auf dem Land und das Feuer mit der Nacht und einem Schmied im Hammerwerk.²⁷ Mit dieser schematischen Anlage spielt das Gedicht auf ein seit der Antike verbreitetes kosmologisches Modell an, das, wie es Gernot und Hartmut Böhme beschrieben haben, jedes Element daraufhin untersucht, was Menschen „mit ihm machen oder aus ihm herstellen“ können, so dass über geeignete Instrumente und Kulturtechniken zum Umgang mit den Naturkräften nachgedacht wird.²⁸ So enden die ersten drei Texte damit, dass Jäger, Fischer und Gärtner jeweils das ihnen zugeordnete Element ansprechen. Davon hebt sich das letzte Gedicht ab, das zwar das Reimschema der letzten Strophen des vorangegangenen Abschnitts fortführt (vgl. v. 91–94 und 95–102), aber von einer Idylle zu einer Industrieszene wechselt und den finalen Redeakt neu vergibt. Zuerst leitet das Gedicht in einer Zoombewegung von einer Landschaftsszene bei Nacht über die Lichteffekte eines im Dunkeln aufglühenden Schornsteins zur Innenaufnahme einer Hammerschmiede mit seinen Apparaturen der Naturbeherrschung, die sich zu einem „Bild der listigen Gewalt“ (v. 113) fügen. In diesem Setting kommt das Element Feuer, deiktisch gerahmt, in der letzten Strophe des Gedichts selbst zu Wort:

²⁶ Droste-Hülshoff verfasst den Zyklus schon 1834. Die Gedichte erscheinen zuerst 1841 in der Zeitschrift „Frauen-Spiegel“ und wurden dann in die „Gedichte der Ausgabe von 1844“ übernommen. Für weitere grundsätzliche Informationen, auch zum Abschnitt „Fels, Wald und See“, siehe die Beiträge im Annette von Droste-Hülshoff Handbuch, hg. v. Cornelia Blasberg, Jochen Grywatsch, 2018, S. 257–258, insb. S. 167.

²⁷ Siehe zu dem Gedicht u. a. Günther Weydt: Annette von Droste-Hülshoffs Zyklus „Die Elemente“ und sein barocker Ursprung, in: Beiträge zur Droste-Forschung 5, 1982, S. 55–61; Melanie Binek: Eine Ordnung „zusammengebaut“. Die Elemente von Annette von Droste-Hülshoff im Vergleich mit Harsdörffers Tageszeiten-Zyklus, in: Naturlyrik. Über Zyklen und Sequenzen im Werk von Annette von Droste-Hülshoff, Uhland, Lenau und Heine, hg. v. Gert Vonhoff, Frankfurt/Main 1998, S. 39–55; Urte Stobbe: Die Elemente, in: Annette von Droste-Hülshoff Handbuch, hg. v. Cornelia Blasberg, Jochen Grywatsch, Berlin, Boston 2018, S. 260–265.

²⁸ Gernot Böhme, Hartmut Böhme: Feuer, Wasser, Erde, Luft: eine Kulturgeschichte der Elemente, München 2014, S. 262. Stobbe sieht dieses Modell allerdings nur teilweise umgesetzt und sogar überschrieben (vgl. Stobbe [Anm. 27], S. 261). In der älteren Literatur wurden die vier Gedichte als Allegorien der vier Elemente gelesen. Vgl. Weydt [Anm. 27].

Schau, wie das Feuer sich zersplittert!
Wie's tückisch an der Kohle knittert!
Lang aus die rothe Kralle streckt
Und nach dem Kerkermeister reckt!
Wie's vor verhaltenem Grimme zittert:
„O, hätt' ich dich, o könnte ich
Mit meinen Klauen fassen dich!
Ich lehrte dich den Unterschied
Von dir zu Elementes Zier,
An deinem morschen, staub'gen Glied,
Du ruchlos Menschenthier!“ (HKA I, 74–75; v. 119–129)

Die Beobachtung der Flammen wird mit wertenden Zuschreibungen von psychischen Vorgängen (tückisch, verhaltener Grimm) und tierischen Merkmalen (Krallen, Klauen) aufgeladen, bevor dem Feuer ein mit verschiedenen Klangeffekten aufgeladener Sprechakt souffliert wird, der zu dieser dämonischen Figuration passt. Dabei wird ein Antagonismus zwischen dem Feuer als Sprecher-„Ich“ und einem „du“²⁹ inszeniert, bei dem Sprech- und Handlungsrollen gegenüber einem gewöhnlichen Verständnis vertauscht erscheinen. Dennoch hat Droste-Hülshoff in einer Notiz festgehalten, sie wolle ein Gedicht schreiben, das zeigt, wie die Elemente dem Gärtner, „Fischer, Jäger und Schmied erscheinen“ (HKA I, 836). Könnte es sein, dass trotz der Feuerrede weniger die Rede des Hammerschmieds ausfällt,³⁰ als dass die Rede des Feuers mit der Wahrnehmung des Hammerschmieds verbunden wäre? Folgt man den Impulsen von James Paxsons grundlegender Studie zur Poetik und Rhetorik der Personifikation, wäre zum Beispiel zu berücksichtigen, dass die Prosopopöie in rhetorischen Lehrbuchtexten zwischen Barock und Romantik häufig als „verable Externalisation eines besonders intensiven inneren Zustands“ verstanden wurde: In Zuständen großer innerer Erregung könne ein externer Zustand zur Figuration

²⁹ Armin Schäfer hat bei seiner Diskussion von Droste-Hülshoffs „Der Weiher“ an Henri Bergsons Beobachtung erinnert, „dass die Menschen zumeist auf der Ebene des Gattungsbegriffs ansetzen, wenn sie Tiere und Pflanzen wahrnehmen, identifizieren und beschreiben“, nicht aber beim Individuum. Hier scheint das umgekehrt zu werden, wenn das Feuer nicht das Individuum, sondern das Gattungswesen Mensch anspricht. Vgl. Armin Schäfer: *Das Unbewusste der Natur*. „Der Weiher“ von Annette von Droste-Hülshoff, in: *Droste-Jahrbuch* 13, 2021, S. 191–210, hier: S. 208.

³⁰ In sozialgeschichtlich orientierter Forschung wird die Feuerrede als eine ideologische Verschleierungsstrategie von Droste-Hülshoff gelesen, vgl. Binek [Anm. 27], S. 49: „[W]enn am Ende nicht der Hammerschmied spricht wie in den anderen Gedichten der Jäger, Fischer und Gärtner, sondern das Element, das Feuer, ist das nur die konsequente Ausgestaltung des falschen Bildes: in die Figurenrede wäre sonst die Erkenntnis des nicht mehr gegebenen idyllischen Zustands mit eingeflossen.“ Ein anderer Deutungsvorschlag stammt von Stobbe [Anm. 27], S. 263 und S. 266: Sie versteht das Sprechen des Feuers als Ausdruck „offen[en] Widerspruch[s] gegen seine Behandlung seitens des Menschen“, wobei „das Feuer in direkter Du-Ansprache den Menschen bedroht und ihn in seiner Stellung in der Natur degradiert“.

von Interiorität eingesetzt werden.³¹ Das wäre nah an Paul de Mans Verständnis der Prosopopöie, bei dem die Rede naturalisiert erscheint, aber eine Projektion von Innerlichkeit darstellt, die aus einem halluzinatorischen Verständnis von Sprache hervorgeht.³² Das hängt für de Man (und für Droste-Hülshoff) eng mit der Apostrophe zusammen, die unklar werden lässt, wer wen adressiert. Der Vers „du ruchlos Menschenthier“ dramatisiert regelrecht, wie die Referenz zwischen Schmied, Leser:in und Mensch als Gattungswesen verschwimmt. Dabei ist auffällig, dass das durch Klauen und Krallen mit einem tierischen Körper versehene Feuer sich wiederum an ein „Menschenthier“ richtet, gleichsam so, als ob das Tierische die mittlere Kommunikationsebene zwischen Feuer einerseits und Mensch andererseits bilden würde. Auf diese Weise werden Feuer und Mensch in ein Symmetrieverhältnis gesetzt, das – *cum grano salis* – an jenen relativistischen „Perspektivismus“ erinnert, den Eduardo Viveros de Castro im indigenen Amerika beschrieben hat.³³ In dieser Weltsicht können sich Tiere für Menschen halten und umgekehrt Menschen für Tiere ansehen, so wie es auch bei Droste-Hülshoff der Fall zu sein scheint. Damit wird ein tradiertes Verständnis anthropologischer Differenz – insbesondere, wenn es sich am menschlichen Sprachvermögen festmacht – stark verkompliziert.

³¹ Paxson [Anm. 6], S. 29: „verbal externalization of an intensified interior state“.

³² Vgl. Paul de Man: *The Rhetoric of Romanticism*, New York 1984; Paul de Man: *Hypogram and Inscription*, in: *The Resistance to Theory*, Minneapolis 1986, S. 27–53. Siehe dazu insb. Jonathan Culler: *Reading Lyric*, in: *Yale French Studies* 69, 1985, S. 98–106; Cynthia Chase: *Giving a Face to a Name: De Man's Figures*, in: *Decomposing Figures: Rhetorical Readings in the Romantic Tradition*, Baltimore 1986, S. 82–112; Bettine Menke: *Prosopopöia: Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*, München 2000, S. 137–216.

³³ In dieser Kosmologie ist die Welt „peopled by different types of subjective agencies, human as well as nonhuman, each endowed with the same generic type of soul, that is, the same set of cognitive and volitional capacities. The possession of a similar soul implies the possession of similar concepts, which determine that all subjects see things in the same way [...]. What changes when passing from one species of subject to another is the ‘objective correlative,’ the referent of these concepts: what jaguars see as ‘manioc beer’ (the proper drink of people, jaguar-type or otherwise), humans see as ‘blood.’ Where we see a muddy salt-lick on a river bank, tapirs see their big ceremonial house, and so on. Such difference of perspective—not a plurality of views of a single world, but a single view of different worlds—cannot derive from the soul, since the latter is the common original ground of being. Rather, such difference is located in the bodily differences between species, for the body [...] is the site and instrument of ontological differentiation and referential disjunction.“ So Eduardo Batalha Viveiros de Castro: *The relative native: essays on indigenous conceptual worlds*, Chicago 2015, S. 58–59. Zum Hintergrund dieser Gedanken siehe außerdem Philippe Descola: *Jenseits von Natur und Kultur*, Berlin 2011.

III. Das metonymische Modell: „Ein Sommertagstraum“

Der Kleinzyklus „Die Elemente“ bildet Droste-Hülshoffs früheste Auseinandersetzung mit elementaren Prosopopöen. Von der metaphorischen Einsetzung des Feuers als Sprechinstanz, bei der die Rede des Feuers als perzeptive Projektion (der Wahrnehmung) des Hammerschmieds erscheint, lassen sich metonymische elementare Prosopopöen abgrenzen, wie sie Droste-Hülshoff in „Ein Sommertagstraum“ entwirft, einem weiteren Kleinzyklus aus den „Gedichten der Ausgabe von 1844“.³⁴ Der Titel ruft Shakespeares Komödie „A Midsummer Night's Dream“ (1596) auf, wo es zu einem Spiel im Spiel kommt. Das ist auch in Droste-Hülshoffs „Ein Sommertagstraum“ der Fall, wo ein Fiebertraum des sprechenden Ichs, das „wie ein Kranker [...] auf dem grünen Sophakissen“ (v. 5–6) liegt, den Rahmen für den Auftritt mehrerer „Sprecher-Personifikationen“ bildet, die als Traumgestalten eingeführt werden.³⁵ Der Text synchronisiert den Schlafzustand mit einem Sommergewitter, dessen Geräuschkulisse in die Produktion von Bildern und Klängen übersetzt wird. Solche Übertragungen sind in den empirischen Traumtheorien des 19. Jahrhunderts geläufig. Noch Sigmund Freud kennt diese Vorstellung, die er, einen Zeitgenossen von Droste-Hülshoff zitierend, so beschreibt: „Jedes undeutlich wahrgenommene Geräusch erweckt entsprechende Traumbilder, das Rollen des Donners versetzt uns mitten in eine Schlacht, das Krähen eines Hahns kann sich in das Angstgeschrei eines Menschen verwandeln“.³⁶ Dieses Modell der Erklärung von Träumen durch Sinnesreize legt Droste-Hülshoffs Gedicht im Verweis auf in „jeder Nerve“ spürbare „Gewitterluft“ (v. 23–24) nahe. Noch die letzten Verse, die den Rahmenschluss herbeiführen, beziehen sich auf eine solche Konzeption des Traums, wenn das Sprecher-Ich erster Ordnung erklärt, in der Imagination einer sprechenden Handschrift, einer sprechenden Münze, einer sprechenden Erzstufe und einer sprechenden Muschel, die wiederum Elementargeister singen hört, „Donner, Blitz und Regenschauer / Verträumt“ (v. 266) zu haben, wobei

³⁴ Zu dem Gedicht vgl. insb. Clemens Heselhaus: *Annette von Droste-Hülshoff. Werk und Leben*, Düsseldorf 1971, S. 231–32; Gracia Bruch: „Mein Auge zündet sich – wo bin ich? – wo?“ „Ein Sommertagstraum“ von Annette von Droste-Hülshoff, in: *Naturlyrik: über Zyklen und Sequenzen im Werk von Annette von Droste-Hülshoff*, Uhland, Lenau und Heine, hg. v. Gert Vonhoff, Frankfurt/Main 1998, S. 67–79; Jochen Grywatsch: „Wo Träume lagern langverschollener Zeit“. Zum Verhältnis von Traum und Zeit in den Epen und der Landschaftsprosa der Annette von Droste-Hülshoff, in: *Droste-Jahrbuch* 9, 2013, S. 211–234, hier: S. 228–231; Cornelia Blasberg, Jochen Grywatsch: *Ein Sommertagstraum*, in: *Annette von Droste-Hülshoff Handbuch*, hg. v. Cornelia Blasberg, Jochen Grywatsch, Berlin, Boston 2018, S. 329–333; Heinrich Detering: *Holzfrevel und Heilsverlust: Die ökologische Dichtung der Annette von Droste-Hülshoff*, Göttingen 2020, S. 59–60.

³⁵ Vgl. Blasberg, Grywatsch [Anm. 34], S. 329.

³⁶ Peter Jessen: „Versuch einer wissenschaftlichen Begründung der Psychologie“ (1855) zitiert nach Sigmund Freud: *Die Traumdeutung*, hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, Bd. 2, Frankfurt/Main 1989 (Studienausgabe), S. 49–50.

„verträumen“ hier offenbar nicht „verschlafen“, sondern im Traum verarbeiten meint.³⁷ So lässt „Ein Sommertagstraum“ das Gewitter und die „Gewitterluft“ (v. 24) in Masken sprechen.

Für das Sprechverhalten in den elementaren Prosopopöien ergibt sich daraus dreierlei. Erstens setzt der Text jene Momente prominent, in denen nach Art der „dual voice“³⁸ die Klangeffekte des Gewitters in den Prosopopöien des Gedichts hörbar werden. Das reicht so weit, dass die Abfolge der Auftritte und Sprechakte der *dramatis personae* durch den Verlauf des Gewitters überdeterminiert wird: Vom Anschwellen des Windes im Rascheln der Handschrift über das „Schaukeln“ und „Klimpern“ des ersten Gewittergrollens (v. 121), die in der Rede der Münze eingebaut sind, über den Donner, der als Sprengung in einem Bergwerk gestaltet wird, bis hin zum Abflauen des Gewitters im Rauschen des Regens und den wiederkehrenden W-Alliterationen, wird das Gedicht an die Choreographie des Gewitters gekoppelt.

Zweitens sind die Prosopopöien, die diesen Verlauf des Gewitters bebildern, vordergründig textinterne Gegenstände, die angesammelten Geburtstagsgeschenke des Sprecher-Ichs erster Stufe. Es fällt jedoch auf, dass sie sich als intertextuelle Anspielungen auf Modelle mehr-als-menschlichen Sprechens zu lesen geben. Am auffälligsten ist das im Fall der sprechenden Handschrift, was Schrift und Stimme gegeneinanderhält. Diese Prosopopöie spielt auf das in Deutschland seit dem 18. Jahrhundert bekannte Genre der sogenannten Dinggeschichten an, in dem zum Beispiel Waren ihre Biografien in der ersten Person schildern.³⁹ Etwa erwähnt das Autograf, es sei „einst ein seidener Schaum, / eine

³⁷ Diese These divergiert von der zuletzt bevorzugten Ansicht, die die Prosopopöien des Gedichts auf eine im Rahmen romantischer Naturphilosophie formulierte Traumtheorie zurückführt. Vgl. insb. Grywatsch [Anm. 34], S. 228–231; Blasberg, Grywatsch [Anm. 34]. Gotthilf Heinrich von Schubert habe in „Die Symbolik des Traums“ (1814) argumentiert, dass alle Wesen an einer elektrisch verfassten „vorsprachlichen Sprache“ partizipieren, wobei „erst der Rationalismus der Neuzeit“ diese gemeinsame Verbindung gekappt habe, aber „Zustände, in denen der Verstand außer Gefecht gesetzt werde“ würden dem träumenden lyrischen Ich weiterhin einen, wenn auch nur vorübergehenden und flüchtigen, Zugang zu dieser gemeinsamen Sprache eröffnen. Das inszeniere das Gedicht auf komplexe Weise (alle ebd., S. 332).

³⁸ Ich spiele hier auf ein für Prosatextanalysen hilfreiches narratologisches Konzept an. Vgl. Roy Pascal: *The Dual Voice: Free Indirect Speech and its Functioning in the Nineteenth-Century European Novel*, Totowa, N.J. 1977.

³⁹ Vgl. Christopher Flint: *Speaking Objects: The Circulation of Stories in Eighteenth-Century Prose Fiction*, in: PMLA 113,2, 1998, S. 212–226; Jan Alber: *The Diachronic Development of Unnaturalness: A New View on Genre*, in: *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*, hg. v. Jan Alber, Rüdiger Heinze, Berlin, Boston 2011, S. 41–68, hier: S. 49. Mittlerweile sind die It-Narratives auch im deutschsprachigen Raum gut dokumentiert. Siehe *Dinggeschichten I: Zyklographische Erzählungen des 18. und 19. Jahrhunderts*, hg. v. Mirna Zeman, Hagen 2022; *Dinggeschichten II: Zyklographische Erzählungen des 18. und 19. Jahrhunderts*, hg. v. Christiane Holm, Martina Wernli, Johanna Wildenauer, Hagen 2024.

Spitzenmanschette gewesen“ (v. 95–96), so wie in Helmina von Chézys „Jugendschicksale, Leben und Ansichten eines papiernen Kragens. Von ihm selbst erzählt“ (1829) ein papierner Kragen als Sprecher eingesetzt wird.⁴⁰ Auch über von Chézy hinaus lässt sich die Zahl der angespielten Texte erweitern.⁴¹ Diese intertextuelle Dimension in Droste-Hülshoffs Gedicht legt nahe, dass der Text eine Beobachtung von Sprechverfahren zweiter Ordnung betreibt und die Stimmgebungsverfahren der zeitgenössischen Literatur kommentiert und kritisch fortschreibt.

Diese intertextuelle Rahmung erlaubt es dem Gedicht schließlich mit der animistischen Welt des Aberglaubens zu spielen und auszutesten, inwieweit man mit dem elementaren Sprechen kontrolliert unheimliche Effekte erzielen kann. Exemplarisch zitiert sei der Anfang des dritten Gedichts des Kleinzyklus, in dem eine Erzstufe, ein im Bergwerk abgebautes Stück Metall, von dem Paratext als Sprechinstanz eingesetzt wird:

Die Erzstufe

Ja, Blitze, Blitze! Der Schwaden drängt
Giftiges Gas am Risse hinaus,
Auf einem Blitz bin ich gesprengt
Aus meinem funkelnden Kellerhaus.
O, wie war ich zerbrochen und krank,
Wie rieselt's mir über die blanke Haut,
Wenn langsam schwellend der Tropfen sank,
des Zuges Schneide mich angegraut.

Kennst du den Bergmönch, den braunen Schelm,
Dem auf der Schulter das Antlitz kreißt?
Schwarz und rauh wie ein rostiger Helm,
Wie die Grubenlampe sein Auge gleißt,
O, er ist böse, tückisch und schlimm!
Mit dem Gezähe hackt er am Spalt,
Bis das schwefelnde Wetter im Grimm
Gegen die weichende Rinde schwallt. (v. 157–172)

⁴⁰ Siehe dazu Jadwiga Kita-Huber: Prosopopöia als Textfigur der Emanzipation in Helmine von Chézys Erzählung „Jugendschicksale, Leben und Ansichten eines papiernen Kragens. Von ihm selbst erzählt“ (1829), in: Textfiguren der Emanzipation: Autorinnen des europäischen 17. und 18. Jahrhunderts wieder und wieder/wider lesen, hg. v. Annina Klappert, Hannover 2024, S. 127–140.

⁴¹ So hat schon Gracia Bruch vorgeschlagen, „Ein Sommertagsstraum“ als Überschreibung von Friedrich Rückerts langem Gedicht „Edelstein und Perle“ zu lesen. Vgl. Bruch [Anm. 34], S. 70.

Das Gedicht evoziert eine gefährliche Situation unter Tage in einer Eisenmine.⁴² Es inszeniert Blitz und Donner des Gewitters als Schlagwetterexplosion, die von Luft und Methangasen in einer bestimmten Konzentration bei Vorhandensein einer Zündquelle verursacht werden kann, im Volksglauben aber dem „Bergmönch“ (v. 165) zugeschrieben wird⁴³ – einem als „böse“ (v. 169) charakterisierten Elementarwesen, das der Text auch als „Kobold“ und „Gnom“ bezeichnet (v. 183; 186). Die Aktivitäten des Bergmönchs, die Schlagwetter entstehen lassen (v. 181–188), werden in der ersten Hälfte des Gedichts aus Perspektive der Erzstufe geschildert, bevor die Sprechinstanz zu einer Apostrophe an die Bergarbeiter übergeht, denen in eindringlichen Apostrophen das Gebet empfohlen wird („Steiger bete!“, v. 173). Im letzten Drittel des Gedichts kommt es dann zur Explosion, als der Abbau des Erzes beginnt und Lichtquellen aufgestellt werden („Wie Irrwischflämmchen aufgestellt“, v. 198). Die Sprechinstanz wird buchstäblich gesprengt, allerdings nur um sogleich in einem anderen Traumbild als Muschel, die dem Gesang einer Najade lauscht, wieder aufzutauchen. Somit wird einerseits vorgeführt, dass das „Ich“ eine Leerform ist, die von unterschiedlichen Textsubjekten besetzt werden kann und andererseits diese Zirkulation von Textsubjekten an mythologische Vorstellungen von Elementargeistern zurückgebunden ist, deren ontologischer Status als schriftlich fixierte Traumerscheinungen reflexiv überformt wird. Dadurch lässt sich Droste-Hülshoffs „Ein Sommertagstraum“ auf mehreren Ebenen als Auseinandersetzung mit der Topik der Romantik lesen – wie dem Traum, dem Bergwerk oder mehr-als-menschlichen Sprechinstanzen – die sie aufgreift, aber entscheidend verändert. Dabei wird gegenüber der romantischen Prosopopöie, die sich vor allem an Klangphänomenen orientiert,⁴⁴ deutlich, wie weit elementares Sprechen bei Droste-Hülshoff an einen dramatischen Modus gebunden ist, der sich in ihren kleinen Gedichtzyklen ausprägen kann und dort mit dem Auf- und Abbau von Sprechinstanzen einhergeht.

⁴² Knapp sechs Dekaden später wird Kurd Laßwitz in „Aspira. Der Roman einer Wolke“ (1905) erneut die Sprengung einer Gesteinsschicht beschreiben, um elementares Sprechen zu inszenieren. Zu Wort kommen bei Laßwitz u. a. eine Kalkschicht, ein Gneis, die Sprenggase, die Erdwärme, ein Wasserfall und die Wolke Aspira. Vgl. Kurd Laßwitz: *Aspira. Der Roman einer Wolke*. Neuausgabe der erstmals 1905 erschienenen Erzählung, hg. v. Dieter von Reeken, Lüneburg 2008 (Neuausgabe der Schriften von Kurd Laßwitz in der Fassung der Texte letzter Hand 7), S. 128–131. Für eine weiterreichende Auseinandersetzung mit Laßwitz siehe den Aufsatz von Vera Thomann in diesem Heft.

⁴³ Vgl. Rolf Bongs: *Der Bergbau im Wort der Dichter*. II. Annette von Droste-Hülshoff. „Die Erzstufe“, in: *Der Anschnitt* (Bochum) 4,4, 1952, S. 3–5. Da der Aufsatz bislang nicht eingesehen werden konnte, zitiere ich nach Winfried Theiss: *Erläuterungen*, in: Annette von Droste-Hülshoff: *Historisch-kritische Ausgabe*, hg. v. Winfried Woesler, Bd. I,2: *Gedichte zu Lebzeiten*. Dokumentation. Erster Teil, Tübingen 1997, S. 117.

⁴⁴ Vgl. Menke [Anm. 32].

IV. Das katachrestische Modell: „Der Weiher“

Ein drittes Modell der elementaren Prosopopöie findet sich in Droste-Hülshoffs „Der Weiher“ (HKA I, 43–45).⁴⁵ Der Text behandelt ein typisch westfälisches Sujet.⁴⁶ In den „Gedichten der Ausgabe von 1844“ ist dieser Kleinzyklus dem Abschnitt der „Haidebilder“ zugeordnet und besteht aus fünf Gedichten.⁴⁷ Darin spricht zwar der titelgebende Weiher nicht, aber es kommen etliche Anrainer des Weihers – eine Linde, das Schilf am Ufer und die Wasserfäden, das heißt, die mit dem Weiher in Symbiose lebende, schleimige Algenschicht auf der Oberfläche des Teiches – in einer „Art Sprechtheater, in dessen Rahmen die Natur selbst ihre Stimme erhebt“,⁴⁸ zu Wort. Das Gedicht macht die Prosopopöie zu seinem Gegenstand. In „Der Weiher“ fächert Droste-Hülshoff auf, welche sprachlichen Apparate und rollenlyrischen Verfahren nötig sind, um die scheinbar unbelebte Natur in einer nachromantischen Situation zum Sprechen zu bringen, während zugleich die Art der Stimmgebung reflektiert wird.

Das entwickelt der Text systematisch in fünf Schritten: Von Anfang an spielt *Der Weiher* mit der Frage, wer spricht. So inszeniert die erste der fünf Versgruppen regelrecht die Abwesenheit einer identifizierbaren personalen Sprechinstanz bei der Beschreibung des Weihers.⁴⁹ Durch die Konzentration auf einen Reigen

⁴⁵ Der Text wurde mittlerweile mehrfach naturlyrisch, ökokritisch, und metapoetisch gelesen. Siehe u. a. Liebrand [Anm. 14]; Schäfer [Anm. 29]; Christian Schmitt: Der Hecht im Karpfenteich: Annette von Droste-Hülshoffs ökologische Idyllik („Der Weiher“), in: Droste-Jahrbuch 13, 2021, S. 211–224; Detering [Anm. 34], S. 46–60; Jochen Grywatsch: Fragile Idylle und implizite Poetologie, in: Interpretationen. Gedichte von Annette von Droste-Hülshoff, hg. v. Claudia Liebrand, Thomas Wortmann, Stuttgart 2014, S. 79–92; Jochen Grywatsch: Der Weiher, in: Annette von Droste-Hülshoff Handbuch, hg. v. Cornelia Blasberg, Jochen Grywatsch, Berlin, Boston 2018, S. 231–236; Kirsten Ludwig: Gegen das Genrebild angeschrieben. Der Weiher von Annette von Droste-Hülshoff, in: Naturlyrik. Über Zyklen und Sequenzen im Werk von Annette von Droste-Hülshoff, Uhland, Lenau und Heine, hg. v. Gert Vonhoff, Frankfurt/Main 1998, S. 80–94. Die in der ersten Strophe aufscheinende religiöse Dimension kommentiert Alexander Sorenson: A Sigh After Sleep: Poiesis and the Sacramentality of Nature in Annette von Droste-Hülshoff's Late Lyric, in: Literature and Theology 36,3, 2022, S. 252–272, hier: S. 253–257.

⁴⁶ Siehe dazu Schmitt [Anm. 45], S. 212.

⁴⁷ In dem Abschnitt „Haidebilder“ bildet der Kleinzyklus zusammen mit der Tier-Rede in „Die Krähen“ (HKA I, 54–58) einen von zwei Texten mit nichtmenschlichen Sprechinstanzen.

⁴⁸ Grywatsch [Anm. 45], S. 81–82. Droste-Hülshoff ist nicht die Einzige, die solche Verfahren verwendet. Andere, wenngleich deutlich weniger ausgefeilte, zeitgenössische Beispiele listet August Langen: Dialogisches Spiel. Formen und Wandlungen des Wechselgesangs in der deutschen Dichtung (1600 – 1900), Heidelberg 1966, S. 241.

⁴⁹ Vgl. Grywatsch [Anm. 45], S. 89. Grywatsch nimmt „eine abstrakte Dichterstimme als Ursprung“ der „ersten Versgruppe“ an. Hier würde es sich jedoch empfehlen, die Empfehlung der Lyrikologie aufzugreifen und von einem „Adressanten“ zu sprechen, einem zeichentheoretischen Begriff, dessen Vorteil darin liegt, dass man sich dabei nichts vorstellt: keinen anthropomorphen Sprecher, keine Sprechinstanz, kein Textsubjekt und vor allem kein lyrisches Ich. Vgl. Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek, Ralph Müller, u. a.:

von „Mikroereignissen an der Wasseroberfläche“ wird der Weiher als „Objekt dadurch konstituiert, dass er beobachtet und dass über ihn gesprochen wird“,⁵⁰ während er selbst ausdrücklich „still“ (v. 1) bleibt. Das kontrastiert die zweite Hälfte der Versgruppe mit einem Grenzfall elementaren Sprechens, als es heißt:

Schwertlilienkranz am Ufer steht
Und horcht des Schilfes Schlummerliede;
Ein lindes Säuseln kommt und geht,
Als flüstr' es: Friede! Friede! Friede– (v. 9–12).

Die Blumen rücken in die Rolle von aktiv Lauschenden. Erst dieses Lauschen erlaubt es, dem Schilf im (durch einen Kreuzreim unterstrichenen) Zusammenspiel mit dem leisen rauschenden Wind die Produktion eines Schlaflieds zu unterstellen, das als ein sich wiederholender, gedämpfter Sprechakt semantisiert wird. Die erste Versgruppe inszeniert ein Kontinuum von Säuseln, Sprechen, Singen. Claudia Liebrand spricht in diesem Zusammenhang davon, dass eine ‚romantische‘ (bei Eichendorff häufige) ‚als ob‘-Konstruktion aufgegriffen wird, wobei sich aber gerade der Sprechakt schwer zuordnen lässt: „Flüstert das Schilf *Friede! Friede! Friede* –? Oder bringt das Säuseln nur ein Konglomerat an leeren Signifikanten hervor, denen Signifikate gerade nicht zuzuordnen sind?“⁵¹ Die Identifikation eines stabilen Sprechers hinter der Rede ist von Anfang an verunmöglicht.

Hier fällt auf, dass mit dem Schilf⁵² das Material der dichterischen Panflöte angesprochen wird und mit der Tonproduktion durch den Wind die in der Literatur der Romantik vielfältig aufgegriffene Äolsharfe,⁵³ aber dass die explizite selbstreferentielle Rückkopplung an die dichterische Produktion ausbleibt. Vielmehr rückt die Überschrift der zweiten Versgruppe („Das Schilf“) ebenjene Sumpfpflanze als rollenlyrische Sprechinstanz in den Vordergrund. Nun geht es nicht länger um die Materialität der Tonproduktion, sondern um die Mitteilungen des Schilfs, die paradoxerweise den Abbruch des Sprechens bewirken sollen. Denn das Schilf wendet sich in Imperativen an die Anrainer des Teichs – wie die Libelle, den Pflanzenbewuchs am Ufer und einen Baum – und fordert sie auf, still zu sein und den Weiher nicht zu wecken. Dabei greift der Text das

Einleitung: Wer spricht das Gedicht? Adressantenmarkierung in Lyrik, in: Grundfragen der Lyrikologie I: Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher?, hg. v. Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek, Ralph Müller, u. a., Berlin, Boston 2018, S. 1–24, hier: S. 12–13.

⁵⁰ Schäfer [Anm. 29], S. 199.

⁵¹ Liebrand [Anm. 14], S. 183.

⁵² Aus Schilfrohr wurden „in der gesamten Antike Schreibrohre, Rohrfedern, Kalmoi, gemacht“, so ebd., S. 179.

⁵³ Die Äolsharfe ist ein guterforschter Teil des romantischen und biedermeierlichen literarischen Repertoires. Eine motivgeschichtliche Dokumentation der Äolsharfe findet sich bei Walter Windisch-Laube: Einer luftgebornen Muse geheimnisvolles Saitenspiel: zum Sinn-Bild der Äolsharfe in Texten und Tönen seit dem 18. Jahrhundert, 3 Bde., Mainz 2004.

bereits in „Ein Sommertagstraum“ verwendete Modell des Schlaflieds wieder auf, als das Schilf mit der zweimal wiederholten lautmalerischen Formulierung „Su, Su!“ (v. 28 und 29) beruhigend den Weiher anspricht⁵⁴ und die frühere Semantisierung der Sprache wieder abbaut, wobei der s-Konsonantismus der ersten und zweiten Versgruppe in dem „Su, Su!“ (v. 28 und 29) in entsemantisierter Gestalt hervortritt.

In der dritten Versgruppe spitzt der Text das zuvor eingeführte rollenlyrische Sprechen der Natur zu. Es antwortet nicht nur jene Linde, die das Schilf soeben aufgefordert hatte, ihr „grünes Tuch“ (v. 28) über dem Weiher auszubreiten, sondern es meldet sich der „erzromantische[] Lindenbaum“⁵⁵ in der ersten Person zu Wort, sagt „Ich“ und stellt sich überhaupt als agierende Person vor, erneut pointiert mit Anklängen an den erwähnten Perspektivismus von Viveros de Castro:

Ich breite über ihn mein Blätterdach
So weit ich es vom Ufer strecken mag.
Schaut her, wie langaus meine Arme reichen [...]
Ich hauch' ihm meines Odems besten Duft (v. 30–35).

Diese Person-Werdung⁵⁶ hat allerdings Grenzen, weil der Baum trotz der Sommerhitze – er sagt von sich, dass er „im Sonnenbrande / Hier einsam niederlechzt vom Uferrande“ (v. 50–51) – sich nicht im Weiher kühlen kann wie die Wasserfäden, die die folgenden Verse sprechen.

In der vierten Versgruppe, deren Überschrift „Die Wasserfäden“ als Sprecher identifiziert, wird aus der Selbstdarstellung des arborealen Ichs ein chorisches Sprechen in der ersten Person Plural.⁵⁷ Auffällig ist neben der veränderten Metrik von „Die Wasserfäden“ die gegenüber dem sich als Person ansehenden Lindenbaum gesteigerte Anthropomorphisierung der Sprechinstanz, wie sie sich in der Imagination von Neid und anderen psychodynamischen Gefühlen von dritten nicht-menschlichen Wesen äußert.⁵⁸ Dieser Anthropomorphisierung der Wasserfäden hat mehr oder weniger zeitgleich auch Charles Darwin Rechnung getragen, wenn er in seinen „Notizheften 1836/42“ festhält, „daß das Leben und

⁵⁴ Das beobachtet bereits Liebrand [Anm. 14], S. 177.

⁵⁵ Detering [Anm. 34], S. 58.

⁵⁶ Für weitere „Baummenschen“ in der Weltliteratur siehe Solvejg Nitzke: Fremde Verwandtschaft. Eine Kulturpoetik der Bäume, Göttingen 2025, S. 217–312. Vgl. außerdem allgemein Kohn [Anm. 1].

⁵⁷ Das beobachtet auch Liebrand [Anm. 14], S. 178.

⁵⁸ Vgl. Schäfer [Anm. 29], S. 204–209. Er liest diese psychodynamische Zuspitzung unabhängig von der Modulation der Anthropomorphisierungsverfahren. Folglich besteht für Schäfer das Ziel des Gedichts darin, „dass die Beziehungen in der Natur mittels einer Analyse des Begehrens erschlossen werden. Das Gedicht springt auf die Stufe einer ebenso reflektierten wie allgemeinen Imagination der Beziehungen am, um und im Weiher, vgl. ebd., S. 209: [...] Das ‚Innere‘ des Weiher sind Vorstellungen, die ihrerseits imaginieren, was sich Dritte vorstellen.“

der Wille einer Conferva [Linnés Bezeichnung für die Grünalge; SPK] keine zum Leben und zum Bewußtsein des Menschen entgegengesetzte Qualität ist“.⁵⁹ Dabei kontrastiert die Anthropomorphisierung dieser Algenart mit ihrer ungewöhnlichen Wahl als rollenlyrische Sprechinstanz. Das zeigt sich bei einem Blick auf die wissenschaftliche Einbettung der Algen. Das in das Gedicht eingeflossene naturkundliche Wissen über die Wasserfäden stammt aus einer von Droste-Hülshoff benutzten Enzyklopädie von Friedrich Justin Bertuch, wo die Wasserfäden (nach Linné *Conferva reticulata*) als „[s]onderbare Pflanzen“⁶⁰ vorgestellt werden (obwohl sie nach heutigem Verständnis als Eukaryoten pflanzenähnliche Organismen sind). Sonderbar an ihnen ist zunächst, dass es sich um einen „grüne[n] gallertartige[n] Schleim oder Schaum“ handelt.⁶¹ Dieser Schleim oder Schaum weist, wie Bertuch betont, überdies eine „sonderbare[] Structur“ auf:⁶² Der Schleim hat gar keinen eigenen Körper, sondern besteht aus Verknüpfungen und Relationen, einem „Netz“ (v. 55) von Bezügen.⁶³ Das ist für den Personenstatus der Wasserfäden relevant, weil sie in dem Gedicht erklären, in einer symbiotischen Beziehung zu dem Weiher zu leben, bei dem mehrere Körper verflochten werden und ein eigentümlich libidinöses Verhältnis eingehen:

[D]es Teichs Blutverwandte, fest
Hält er all uns an die Brust gepreßt,
Und wir bohren uns're feinen Ranken
In das Herz ihm, wie ein liebend Weib,
Dringen Adern gleich durch seinen Leib (v. 56–61).

Die Anthropomorphisierung wird hier ungewöhnlicherweise in den Dienst der Verfremdung und De-Naturalisierung gestellt: die Metaphern bezeichnen einen katachrestischen Sachverhalt, der schwer zu begreifen ist, kann doch weder von Blut oder Brust bei den Wasserfäden die Rede sein – noch davon, dass menschliche Frauenliebe auf die angezeigte Art mit Ranken operiert. Offenbar ist der Sprechakt der Wasserfäden gerade nicht „in einer menschlichen Sprache“ verfasst, „die vom Gedicht [...] ohne besondere Schwierigkeiten wiedergegeben

⁵⁹ Die Koinzidenz von Droste-Hülshoff und Darwin wurde festgestellt von Grywatsch [Anm. 45], S. 79.

⁶⁰ Friedrich Justin Bertuch: Bilderbuch für Kinder, enthaltend eine angenehme Sammlung von Thieren, Pflanzen, Blumen, Früchten, Mineralien, Trachten und allerhand andern unterrichtenden Gegenständen aus dem Reiche der Natur, der Künste und Wissenschaften; alle nach den besten Originalen gewählt, gestochen, und mit einer kurzen wissenschaftlichen, und den Verstandes-Kräfte eines Kindes angemessenen Erklärung begleitet, Bd. 3, Weimar 1798, S. 91–92.

⁶¹ Ebd., S. 92.

⁶² Ebd.

⁶³ Üblicherweise wird dieses „Netz“ (v. 55.) als poetologische Metapher gelesen, ebenso wie das „Goldgewebe“ (v. 15) der Libellen in einer früheren Strophe. Siehe z. B. Liebrand [Anm. 14], S. 178.

werden kann“, wie argumentiert wurde.⁶⁴ Vielmehr erprobt das Gedicht die Grenzen des Soufflierens menschlicher Sprache in der Prosopopöie. Diese Fremdheit – die als biosemiotische Interferenz zu bezeichnen wäre – markiert der Text gleich darauf mit einer naturkundlichen Fußnote, die in der Art eines Kommentars für botanische Laien einen schwerverständlichen Ausdruck der Wasserfäden lexikonartig erklärt.⁶⁵ So wird nicht nur die eine „Fiktionsgrenze“⁶⁶ gebrochen, sondern die Prosopopöie der Wasserfäden erhält ein textuelles Supplement, das den Status der Rede zwischen Sprechen und Schreiben, Aufzeichnen und Kommentieren, Transparenz und Dunkelheit in der Schwebelage hält. Die Sprache der Naturwissenschaften, wie sie der Text den Wasserfäden zuspricht, scheint eine präzisere Annäherung an ihr *worlding* zu versprechen, wenngleich das nicht ohne textuelle Supplementierung und metaphorische Übertragungen zu haben ist. Der Text zeigt auf die biosemiotische Aktivität des Elements Wasser und seiner Symbionten, aber wir brauchen die Fußnote, um die Algen zu verstehen. Insofern wird in diesem Gedicht die Prosopopöie nicht einfach desavouiert, sondern auf einen Stand gebracht, der die vermeintliche Äquivalenz von Prosopopöie, Personifikation und Anthropomorphisierung unterbricht. Die Prosopopöie wird im Wortsinn als *fictio personae* zu lesen gegeben, als Vorschlag, den „gallertartige[n] Schleim oder Schaum“,⁶⁷ der sich auf der Oberfläche des Weiherwassers gebildet hat, als lebendige und sprechende Person(en) zu betrachten.

Die fünfte und letzte Versgruppe spielt schließlich damit, inwieweit vor diesem Hintergrund ein animistischer Blick auf die Welt plausibel gemacht werden kann. Die Versgruppe ist mit „Kinder am Ufer“ überschrieben. Das Sprechen im „wir“ (vgl. 83) wird zugunsten eines Dialogs von „ich“ und „du“ aufgefächert und deutet in der Gleichordnung menschlichen und mehr-als-menschlichen Sprechens über den Gedichtzyklus hinweg eine Dezentrierung anthropozentrischer Sprache an. Menschliches Sprechen hat hier keine Sonderstellung. Die Thematisierung der Stimme geht in der Versgruppe, die mit dem Aufruf „Oh sieh doch“ (v. 70) beginnt, zudem mit einer die Unterscheidung von ‚wer spricht‘ und ‚wer sieht‘ einher. So fragt eines der Kinder,

⁶⁴ Detering [Anm. 34], S. 46.

⁶⁵ Es geht darum, was ein „Trifolium“ (v. 68) ist. Erklärende Fußnoten bei schwierigen Begriffen sind im Werk Droste-Hülshoffs insgesamt häufig und kommen z. B. auch in „Ein Sommertagstraum“ vor. Dort erläutern Fußnoten die von der sprechenden Erzstufe verwendeten Begriffe aus der Bergmannssprache wie „Gezäh“ („das Handwerkszeug der Bergknappen“) oder „Hund“ („der kleine kastenähnliche Karren, auf dem die Erzstufen aus dem Stollen zu Tage gefördert werden“). Vgl. HKA I, 151. Dennoch sticht die Fußnote in der Rede der Wasserfäden funktional heraus.

⁶⁶ Detering [Anm. 34], S. 59.

⁶⁷ Bertuch [Anm. 60], S. 92.

ob nicht vielleicht der Wassermann
Dort in den langen Kräutern hocken kann? / [...] /
Mich dünkt, ich sah am Grunde ein Gesicht – (v. 79–82)

Mit dem Wassermann (und der bereits zuvor kurz erwähnten „Wasserfey“ [v. 66], die laut den Wasserfäden wiederum in Symbiose mit ihnen leben soll) werden Elementarwesen in das Gedicht eingeführt, aber nur aus der Algen- und Kinderperspektive gezeigt. Das weckt für manche Interpret:innen den Anschein, „dass die Bevölkerung des Naturensembles mit übernatürlichen Wesen auf die Imaginationskraft der menschlichen Akteure zurückzuführen“ ist.⁶⁸ Gleichwohl handelt es sich bei dem „Gesicht“ nicht zwangsläufig um ein ‚Gesicht‘ im Sinne der Einbildung. Zum einen benennt das Gedicht mit dem „Gesicht“ am „Grunde“ (v. 82) sein eigenes Verfahren, schließlich kommt Prosopopöie von „*prosopon poeien*“, was wörtlich eben nichts anderes heißt, als ein Gesicht herzustellen.⁶⁹ Zum anderen hockt ja tatsächlich eine Gestalt in dem „Uferdamm“ (v. 39): Es ist ein „Dichter“ (v. 39), den die Linde auf „wunderliche Weise“⁷⁰ unter sich in der Vegetation Verse – „Von mir und dir und der Libell’ so leise“ (v. 41) – „flüstern“ hört (v. 40). Da das Gedicht wiederholt Spiegelungen auf der Wasseroberfläche ins Spiel bringt (vgl. v. 7; 54) und semantische Querverweise herstellt (vgl. v. 39 und 80), scheint es nicht unplausibel, dass die Kinder das Gesicht des Dichters im Wasser gespiegelt sehen und sein Konterfei für das eines Wassermannes halten. Unabhängig davon, ob man das Gesicht-Gedicht metapoetisch liest, als Spiegeleffekt deutet oder gar einem echten Wassermann zuschreibt, der in einer belebten, aber unverfügbaren Naturwelt lebt, erscheint die Wahrnehmung der Kinder weniger als halluzinatorische Fehlleistung denn als Ergebnis einer rhetorischen Verlebendigungskunst der Prosopopöie. Anstatt daher darauf zu schließen, dass die Dichterfigur den Ursprung des gesamten Gedichts bildet und sich darin nur *mise-en-abyme*-artig selbst darin auftauchen lässt, wäre also zu konstatieren, dass das Gedicht als Versuch der Annäherung an eine mehr-als-menschliche Rede und den Versuch einer rhetorischen „Koartikulation“⁷¹ lesbar ist. Das wäre in etwa dem Sinn zu verstehen, in dem Bernhard Malkmus, Simon Probst und andere argumentiert haben, dass die „Aufgabe des Nature Writing darin besteh[t], die Verbindung der menschlichen Sprache zur

⁶⁸ Liebrand [Anm. 14], S. 187.

⁶⁹ Menke [Anm. 4], S. 226–27.

⁷⁰ Es bleibt ambig, ob damit die Rede des Dichters (eine „wunderliche Weise“) oder die unwahrscheinliche Übertragung (ich höre ihn auf „wunderliche Weise“) gemeint ist. Eine dritte Lesart wäre, dass der Baum die Art und Weise, wie der Dichter „von mir und dir und der Libell’ so leise“ (v. 41) spricht, wunderbar findet, wobei unklar bleibt, wer das ‚du‘ ist.

⁷¹ Den hilfreichen Begriff der Koartikulation beziehe ich von Iwona Janicka: Coarticulation: Mutual Transformation in Human and Nonhuman Relations, in: *Substance* 53,2, 2024, S. 38–58.

mehr-als-sprachlichen ‚Poesie der Erde‘ immer wieder aufs Neue zu beleben“.⁷² Lyrisches Sprechen eröffnet in dieser Sicht eine „Form der Gestimmtheit“, die in der „Sprache des Menschen“ einen „Resonanzkörper“ und „eine Erweiterung und Vertiefung der Ausdrucksvielfalt des Lebendigen in der Biosphäre“ entdeckt.⁷³ Und auch wenn diese Sprache womöglich stellenweise noch etwas ungelenkt und ‚allzu menschlich‘ ist, so handelt es sich dabei doch um eine unterschiedene Dezentrierung einer anthropozentrischen Perspektive.

Im Unterschied zu den bislang überzeugendsten Interpretationen von „Der Weiher“ möchte ich deshalb vorschlagen, die Pointe des Gedichts (und der elementaren Prosopopöen bei Droste-Hülshoff überhaupt) nicht darin zu sehen, dass die Stimme eines Dichters als „Metalepse und Mise-en-abyme“ in der Rede der Linde auftaucht und sich vermeintlich als Urheber des Gedichts zu erkennen gibt.⁷⁴ Es geht in meiner Lesart allerdings auch nicht ausschließlich darum, mit dem Aufdecken der Prosopopöe „die Reflexion einer realen ökologischen Konstellation“⁷⁵ zu verknüpfen, durch die eine sonst nicht wahrnehmbare Kommunikation der Natur im Medium der Ästhetik sinnfällig werden kann. Stattdessen, so der Vorschlag, liegt die Pointe einerseits in der Konturierung eines literarischen Verfahrens, das zwischen Techniken der Verfremdung und der Naturalisierung oszilliert und andererseits in der epistemologischen Irritation der Prosopopöe, die darin besteht, dass sich der mehr-als-menschlichen Natur der Subjektstatus und das Rederecht nicht leicht dauerhaft entziehen lässt, weil die Dichtung diesen Entzug jederzeit wieder rückgängig machen kann.

Diese These verläuft tendenziell konträr zu den poststrukturalistischen Interpretationen der Prosopopöe: Wenn es zum Beispiel Paul de Man darum geht, das Subjekt als Ursprung der Sprachproduktion auszustreichen, dann kann umgekehrt jederzeit strategisch Sprache und Subjekthaftigkeit zugesprochen werden, auch und gerade an Entitäten, die bislang keinen Status als Personen erhalten haben. Nicht um Fürsprache, ganz gleich welcher Art,⁷⁶ geht es also bei den elementaren Prosopopöen, sondern um die *fictio personae*. Darin liegt

⁷² Simon Probst: *Instauration der Erde: Konstitutives Erzählen im Anthropozän und die kritischen Zonen der Literatur*, Berlin 2023, S. 199. Er bezieht sich auf Bernhard Malkmus: „Die Poesie der Erde ist nie tot“. Robert Macfarlane gibt Landschaften ihre Sprache zurück, in: *Neue Rundschau* 131,1, 2020, S. 18–26.

⁷³ Malkmus [Anm. 72], S. 18.

⁷⁴ Vgl. Liebrand [Anm. 14]. Liebrand weist auch auf einige im Text thematisierte Limitationen dieser Deutung hin.

⁷⁵ Detering [Anm. 34], S. 59–60.

⁷⁶ Vgl. Rüdiger Campe: Fürsprache als rhetorische Sprechsituation und die Geschichte der Rhetorik, in: *Rhetoriken zwischen Recht und Literatur: Interdisziplinäre und interkulturelle Zugänge*, hg. v. Martina Wagner-Egelhaaf, Stefan Arnold, Marcus Schmetter, u. a., Berlin 2023, S. 29–48.

der Clou eines *ecocriticism*, der in der Redefigur der Prosopopöie die Kraft der Rhetorik wiederentdeckt: Bis auf weiteres tagt das „Parlament der Dinge“⁷⁷ in der Literatur.

*Sebastian P. Klinger, PhD
Institut für Germanistik
Universität Wien
Universitätsring 1
1010 Wien
Österreich
sebastian.paul.klinger@univie.ac.at*

⁷⁷ Vgl. Latour [Anm. 1].

„DAS IST WASSER UND LUFT, ERDE UND LICHT ZUSAMMEN.“

Elementares Erzählen bei Kurd Laßwitz

von Vera T h o m a n n , Zürich

Abstract:

Der Aufsatz widmet sich einem elementaren Erzählverfahren im Œuvre Kurd Laßwitz', das insbesondere dessen Frühwerk strukturiert. In diesen Texten legen die kleinsten elementaren Teile des World Buildings aus einer genuin nicht-menschlichen Perspektive Zeugnis ab über die Erde und die menschliche Geschichte. Anhand des „modernen Märchens“ „Tröpfchen“ (1890) rekonstruiert der Beitrag narratologische Bestimmungsmerkmale elementaren Erzählens, darunter die Sprechstimme der Elemente, ihre Körper- und Formbildungsprozesse sowie das Verhältnis von Individuation und Masse. Das elementare Erzählen Laßwitz' wird anschließend wissenschaftsgeschichtlich für die Jahrhundertwende kontextualisiert: In Auseinandersetzung mit den Schriften Gustav Theodor Fechners konturiert der Beitrag einen poetischen Übergangspunkt zwischen Elementenlehre und Atomistik, dem Laßwitz in seinen literarischen wie wissenschaftlichen Schriften nachgegangen ist. Abschließend werden die gattungshistorischen Voraussetzungen elementaren Erzählens diskutiert und die „modernen Märchen“ als experimentelles Erkenntnismedium profiliert. Der Aufsatz ergänzt damit jüngere Ansätze einer nicht-menschlichen Narratologie um eine literarhistorische Perspektive und zeigt, dass elementares Erzählen etablierte Hierarchien zwischen Erzählinstanzen und den grundlegenden Bausteinen literarischer Weltenbildung zur Disposition stellt.

The article examines an elemental narrative procedure in the oeuvre of Kurd Laßwitz that is particularly formative of his early work. In these texts, the smallest elemental components of world-building bear witness to Earth and human history from a distinctly nonhuman perspective. Focusing on the “modern fairy tale” “Tröpfchen” (1890), the article reconstructs narratological features of elemental narration, including the speaking voice of the elements, their processes of corporeal and formal formation, as well as the relationship between individuation and mass. Laßwitz's elemental narration is then situated within the intellectual history of the fin de siècle. Engaging with the writings of Gustav Theodor Fechner, the article delineates a poetic point of transition between elemental theory and atomism that Laßwitz explored across both his literary and scientific works. Finally, the article discusses the genre-historical conditions of elemental narration, accentuating the “modern fairy tales” as an experimental medium of knowledge. In doing so, it reconfigures recent approaches to nonhuman narratology through a literary-historical lens and demonstrates that elemental narration systematically calls into question established hierarchies between narrative instances and the fundamental components of literary world-building.

Um die Jahrhundertwende experimentieren eine Reihe literarischer Texte mit Erzählverfahren, welche die Elemente Erde, Wasser, Feuer und Luft nicht bloß als Kulisse menschlichen Handelns inszenieren, sondern ihnen eigene Perspektiven, Dynamiken und bisweilen auch Stimmen verleihen.¹ Solche Interventionen zielen nicht allein auf die Etablierung einer mehr-als-menschlichen Agency,² vielmehr wirken sie grundlegend auf die narratologische Organisation der erzählten Welt, ihre Wahrnehmung und Dynamisierung ein. Besonders deutlich werden diese Eingriffe dort, wo elementare Kräfte selbst zu Erzählinstanzen werden und die Grundlagen literarischer Weltenbildung aus einer genuin nicht-menschlichen Perspektive reorganisieren. Exemplarisch bildet eine illustre Konversation unter Tage den Kulminationspunkt von Kurd Laßwitz' 1905 erschienenem Roman „Aspira. Der Roman einer Wolke“. Am Plankenhorn, tief unter der Erdoberfläche in den Sarntaler Alpen, sinnieren die beiden Figuren Gneis und Kalkschicht gerade über ihre frühere Zugehörigkeit zu einem imposanten Korallenriff, als die Sprenggase auftauchen. Endlich hätten sie es geschafft, den Gneis zu durchdringen, prahlen diese und explizieren just ihren Auftrag: „Wir sprengen Sie hier auseinander auf Ansuchen des Menschen.“³

Der Kalkstein hatte dies bereits antizipiert, bohrten die Menschen doch seit einiger Zeit an dreierlei Stellen stählerne Konstruktionen in seinen Leib. Als die Sprenggase sich ausbreiten wollen, ist die Aufregung groß; denn keine der anwesenden Instanzen hat ihr Einverständnis zur Sprengung erteilt. „Der ganze Langberg muß zusammenhalten“, betont der Kalkstein deshalb,⁴ und meint dies sowohl im physikalischen wie übertragenen Sinne. Zu Hilfe eilen denn auch der Wasserfall, die Luft und die Erdwärme, sodass sich ein Chor von durcheinander sprechenden, nicht-menschlichen Erzählstimmen entfaltet: „Der Mensch feindet uns an. Er will uns zersprengen, zerstören, unterjochen!“ – „Der Mensch muß

¹ Nebst Kurd Laßwitz Erzählungen sei an dieser Stelle verwiesen auf die Märchen Hans Christian Andersens, darunter Hans Christian Andersen: Der Wind erzählt von Waldemar Daae und seinen Töchtern, in: ders.: Sämtliche Märchen und Geschichten in zwei Bänden, Bd. 2, hg. v. Leopold Magon, Leipzig, Weimar 1953, S. 152–138 (zuerst 1859) und Hans Christian Andersen: Der Wassertropfen, in: ders.: Sämtliche Märchen und Geschichten in zwei Bänden, Bd. 1, hg. v. Leopold Magon, Leipzig, Weimar 1953, S. 479; Hermynia zur Mühlen: Was die Kohle erzählt, in: dies.: Was Peterchens Freunde erzählen, Berlin-Halensee 1921, S. 3–7 oder Rudolf Brunngraber: Radium. Roman eines Elements, Berlin 1936.

² Vgl. grundlegend Bruno Latour: Agency at the Time of the Anthropocene, in: New Literary History 45, S. 1–18 und zur Ausdifferenzierung einer nicht-menschlichen Agency Till Jansen: Who Is Talking? Some Remarks on Nonhuman Agency in Communication, in: Communication Theory XXVI, 2016, S. 255–272; Chris Pearson: Beyond ‚Resistance‘: Rethinking Nonhuman Agency for a ‚More-than-Human‘ World, in: European Review of History XXII, 2015, S. 709–725 sowie zuletzt Whitney Barlowe Robes: On Nonhuman Agency, in: Journal of Interdisciplinary History 54,3, 2024, S. 305–321.

³ Kurd Laßwitz: Aspira. Der Roman einer Wolke, Leipzig 1905, S. 184.

⁴ Ebd.

hinaus aus dem Berge!“ – „Ich will ihn verbrühen,“ zischte die Erdwärme. „Ich will ihn ersäufen,“ rauschte der Wasserfall. „Wir zerquetschen den Tunnel!“⁵ Vergeblich setzt die Wolke Aspira an dieser Stelle zu einem flammenden Plädoyer für den Menschen und dessen Motivation an, „etwas Höheres“ aufzubauen:⁶ „Hört auf mich, ihr Geschwister aus Luft und Wasser, aus Feuer und Erde! [...] all ihr Geister der Elemente, hört mich!“, spricht Aspira, aber die erzürnten Elementargeister sind nicht zu beschwichtigen.⁷ So schwebt die Wolke schließlich konsterniert und „in Dampfform“ durch das Bergmassiv, vorbei an den arbeitenden Männern, die unter spärlicher Beleuchtung Schutt in ihre Karren schaufeln.⁸

Laßwitz' „Aspira“-Roman illustriert exemplarisch ein spezifisches elementares Erzählverfahren des Autors. Aufgerufen wird zunächst die romantische Tradition der Elementargeister,⁹ der Bergwerksarbeit¹⁰ und der subterranean Topographien,¹¹ allerdings erscheint diese nun neu perspektiviert: Die Erzählung sequenziert sich ausschließlich durch die Elementarkräfte und weitere nicht-menschliche Akteure, deren Bewegungsmuster, Fokalisierung und Sprechakte. Unterstellt wird den Elementen dabei nicht eigentlich eine phantastisch anmutende Agency, vielmehr sind es bei Laßwitz naturwissenschaftliche Paradigmen – die neuzeitliche Atomistik, die Thermodynamik oder die Kinetik –, welche die animistischen Qualitäten der Elementargeister legitimieren. So setzt sich Aspira beispielsweise kontinuierlich mit Fragen nach ihrer inneren Einheit (ihrem ‚Zusammenhalt‘) auseinander und verfügt analog über ein thermodynamisch variables Körperkonzept. Der Mensch rückt auf der Ebene der Diegese einerseits ins Periphere – exemplarisch dann, wenn Aspira unter Tage unbemerkt an den Kohlearbeitern vorbeihuscht. Andererseits bildet gerade diese Infragestellung des Anthropozentrismus eine parabolische Erzähllogik aus, die nach

⁵ Ebd., S. 185.

⁶ Ebd., S. 190.

⁷ Ebd., S. 187.

⁸ Ebd., S. 197.

⁹ Vgl. Heinrich Heine: Elementargeister und Dämonen, in: ders.: Sämtliche Werke, Bd. 7, Dritter Theil, Hamburg 1861, S. 5–119.

¹⁰ Vgl. Theodore Ziolkowski: German Romanticism and its Institutions, New Jersey 1990, S. 18–63.

¹¹ Bei Northrop Frye heißt es diesbezüglich: „[T]he metaphorical structure of Romantic poetry tends to move inside and downward instead of outside and upward, hence the creative world is deep within.“ Vgl. Northrop Frye: The Drunken Boat: The Revolutionary Element in Romanticism, in: ebd.: Romanticism Reconsidered. Selected Papers from the English Institute. New York: Columbia University Press 1963, S. 1–25, hier: S. 16.

dem moralisch-didaktischen Einsatz der mehr-als-menschlichen Akteure bei Laßwitz fragen lässt.¹²

„Aspira“ ist einer von mehreren Texten im Œuvre Kurd Laßwitz', in denen dieses Erzählverfahren programmatisch entfaltet wird. Weil Laßwitz indes als Begründer der deutschsprachigen Science-Fiction gilt, beschränken sich die Lektüren und Klassifizierungen, die an sein Werk herangeführt werden, oftmals auf die extraterrestrischen Erzähltexte, z. B. auf Werke wie „Auf zwei Planeten“ (1897), „Sternentau. Die Pflanze vom Neptunsmond“ (1909) oder „Die entflohe Blume“ (1910). Im Zentrum der Forschung standen hier die Logiken der Invasion bzw. Kolonisation,¹³ spekulative Zukunftsvisionen,¹⁴ die technologischen Voraussetzungen der Weltraumfahrten¹⁵ sowie jüngst deren nicht-humanoide Bewohner¹⁶ und Laßwitz' vegetabile Erzählverfahren.¹⁷ Im Folgenden möchte ich für Laßwitz eine andere, nämlich eine terrestrische Erzähltradition profilieren, die insbesondere sein Frühwerk strukturiert. In diesen Texten legen die kleinsten elementaren Teile des World Buildings aus einer genuin nicht-menschlichen Perspektive Zeugnis ab über die Erde und die menschliche Geschichte, z. B. in den Erzählungen „Tröpfchen“¹⁸ oder „Stäubchen“,¹⁹ in „Der gefangene Blitz“²⁰ oder eben in „Aspira“. Es ist eine explizit alternative Traditionslinie der Laßwitz'schen Science-Fiction, die mithilfe seiner physikalischen Untersuchungen, darunter den einschlägigen Publikation zur „Geschichte der Atomistik vom Mittelalter bis Newton“ (1890) und insbesondere einem 1882 publizierten Artikel namens „Die Lehre von den Elementen während des Übergangs von der scholastischen Physik zur Corpusculartheorie“, kontextualisiert werden muss.

¹² Zum Ausdruck kommt wiederholt eine proto-ökologische Haltung, die realistische Topoi der Umweltverschmutzung oder der geokonstruktivistischen Fantasien aufnimmt und in eine ‚moderne‘ fantastische Tradition des Erzählens einbettet – nicht als Märchen oder Fabel, sondern im Roman einer Wolke.

¹³ Vgl. Philipp Theisohn: Einführung in die außerirdische Literatur, Berlin 2022, S. 139–174.

¹⁴ Vgl. Hans Esselborn: Die Erfindung der Zukunft in der Literatur, Würzburg 2022, S. 135–160.

¹⁵ Vgl. grundlegend Roland Innerhofer: Deutsche Science Fiction 1870–1914, Wien 1996.

¹⁶ Vgl. Detlef Münch: Extraterrestrische Intelligenzen und intelligente Pflanzen auf Mars, Venus, Neptun & Sonne. Kurd Laßwitz' nichthumanoide Bewohner fremder Welten 1871–1910, Dortmund 2018.

¹⁷ Vgl. Christina Becher: Zwischen Mensch und Pflanze. Vegetabile Hybriden in literarischen und grafischen Texten des 20. und 21. Jahrhunderts, Wallstein 2024, S. 63–127.

¹⁸ Kurd Laßwitz: Tröpfchen, in: ebd.: Seifenblasen. Moderne Märchen, Hamburg 1890, S. 209–243.

¹⁹ Kurd Laßwitz: Stäubchen, in: ebd.: Seifenblasen. Moderne Märchen, Hamburg 1890, S. 23–39.

²⁰ Kurd Laßwitz: Der gefangene Blitz, in: ebd.: Nie und nimmer. Neue Märchen, Leipzig 1902, S. 9–20.

Nachfolgend zeige ich mit besonderem Fokus auf die paratextuell als „modernes Märchen“ betitelte Erzählung „Tröpfchen“ (1890), dass Laßwitz nicht nur den Paradigmenwechseln in Elementenlehre und -rezeption nachgegangen ist, sondern dass er diese gezielt poetisiert und in ein elementares Erzählverfahren überführt hat. Zur Begründung dieser These gehe ich in drei Schritten vor: Als Erstes rekonstruiere ich narratologische Bestimmungsmerkmale elementaren Erzählens, indem ich Laßwitz’ experimentellen Umgang mit der Sprechstimme der Elemente, ihrer Körper- und Formbildung, aber auch mit dem Verhältnis von Individuation und Masse beleuchte. Zweitens gilt es, Laßwitz’ elementares Erzählen wissenschaftsgeschichtlich für die Jahrhundertwende zu historisieren. Wie ich anhand eines Exkurses zu Gustav Theodor Fechner herausstelle, interessierte sich Laßwitz insbesondere für jene wissenschaftlichen Übergänge, die zwischen vormodernen und modernen, zwischen poetischen und naturwissenschaftlichen Modellen der Elementenlehre moderieren, und so auch den damit einhergehenden Erzählmodellen und -ordnungen. Drittens sollen mit Laßwitz’ Erzählungen die gattungshistorischen Voraussetzungen für elementares Erzählen sondiert werden. Während das Märchen zwar jener Gattung entspricht, in welcher „der Natur mit großer Selbstverständlichkeit Handlungsmacht zukommt“, ²¹ konzipiert Laßwitz die „modernen Märchen“ als ein experimentelles Erkenntnismedium. Auf diese Weise werden die Verfahren einer nicht-menschlichen Narratologie, wie sie jüngst für die Gegenwartsliteratur formuliert wurden, ²² um eine literaturhistorische Perspektive ergänzt.

I. Eine nicht-menschliche Bildungserzählung: „Tröpfchen“ (1890)

Als Hauptfigur fungiert in „Tröpfchen“ ein Wassertropfen, dessen Entwicklungsgeschichte von vielen Zufälligkeiten geprägt ist. ²³ Denn gleich zu Beginn

kam der Wind und schüttelte die Gräser, und die ganze Gesellschaft [der Wassertropfen] stob umher. Die einen fielen auf den Boden und zerflossen, die

²¹ Evi Zemanek: Ökologische Genres und Schreibmodi. Naturästhetische, umweltethische und wissenspoetische Muster, in: dies.: Ökologische Genres. Naturästhetik – Umweltethik – Wissenspoetik, Göttingen 2018, S. 9–56, hier: S. 35.

²² Vgl. exemplarisch David Herman: *Narratology Beyond the Human*, Oxford 2018; Marco Caracciolo, Marlene Karlsson Marcussen, David Rodriguez: *Narrating Nonhuman Spaces. Form, Story, and Experience Beyond Anthropocentrism*, New York 2022; Biwu Shang: *Towards a Theory of Nonhuman Narrative*, in: *Neohelicon* 49, 2022, S. 59–73; Chiara Mengozzi: *Letting the Planet Speak: Nonhuman Voices Through Narrative, Sound Art, and Technology*, in: *Communicating Human and Non-Human Otherness*, hg. v. Helene Pires, Zara Pinto-Coelho, Luisa Magalhães, London 2024, S. 61–84.

²³ Der Wassertropfen verfügt über eine eigene literarische, repräsentationale wie wissenschaftliche Tradition. Vgl. Andrew Marvell: *On a Drop of Dew*, in: ders.: *Miscellaneous Poems*, London 1681, S. 5; Barthold Heinrich Brockes: *Der Wasser-Tropfen*, in: ders.: *Jrdisches Vergnügen in Gott, bestehend in Physicalisch- und Moralischen Gedichten. Zweyter Theil*. Hamburg 1734, S. 114–116 sowie Raoul H. Francé: *Streifzüge im Wassertropfen*, Stuttgart 1907.

andern in die Sonne und wurden aufgesogen, und sie hatten auch keine Geschichte. Einer aber, gerade dort, wo der Bach den Winkel macht und unter den großen Blättern des Huflattigs verschwindet, hatte sich festgeklammert und blieb sitzen. Ein Käfer kroch vorbei und stieß ihn mit einem Beine an, da gab's eine kleine Schwingung im Tropfen, er wurde platt und dann wieder rund, und so merkte er, daß er etwas wäre. Es dünkte ihm, als könne er zusammenhalten und etwas erleben.²⁴

Im Folgenden entfaltet die Erzählung eine literarische Mikrologie: Ein heterodiegetischer Erzähler fokalisiert die erzählte Welt intern über einen Protagonisten von besonderer körperlicher Plastizität, dessen ‚Zusammenhalt‘ (aus chemisch-physikalischer Perspektive die Kohäsion), zur Bedingung von literarischer Geschichtlichkeit avanciert. Denn der Wassertropfen lernt schnell, die Grenzen zwischen eigener und fremder Körperlichkeit für sich zu nutzen und begibt sich im Strom des naheliegenden Baches auf eine Reise; auch wenn Tröpfchen „nicht recht [wußte], ob er selber es sei, was dort plätscherte“.²⁵ In der Folge trifft er auf eine selbsternannte „sehr gebildete Gesellschaft“ von Felsblock, Fichte und Farnkraut, die ihn über den Menschen aufklären – eine Instanz, die Bäume fällen und Felsen sprengen kann.²⁶ „Was ist der Mensch?“, fragt Tröpfchen, wird aber just dazu angehalten, „weniger zu sprechen“;²⁷ denn nun erreichen zwei Wanderer die Gruppe nicht-menschlicher Figuren. Die Menschen werfen Eierschalen zu Boden, während sie das „Naturgefühl“ als ein Erziehungsmittel des Volkes diskutieren.²⁸ Als die Wanderer wieder aufbrechen, erkundigt sich Tröpfchen neugierig, „welcher von den beiden [...] denn der Mensch [war]?“; und das Farnkraut weiß aufzuklären: „Natürlich der mit der Eierschale. [...] Er brachte uns seine Huldigung, wir sind nämlich die sogenannte Natur.“²⁹ Die Erzählung inszeniert hiermit eine teilnehmende Beobachtung aus nicht-menschlicher Perspektive, die den menschlichen Naturzugang systematisch ironisiert.

Tröpfchen führt seine ‚Studienreise‘ als eine Tour de Force fort. Er vermeidet, von Mensch und Tier getrunken zu werden, erfährt an einer Schleuse das Konzept von Langeweile („Es hatte Mühe, sich sein bisschen Charakter und Bildung zu bewahren, um nicht ganz in der großen Maße zu zerfließen“³⁰), wird in einer Wasserflasche gefangen genommen und jämmerlich geschüttelt und trifft andere Entwicklungsformen seiner Selbst – das Schönheitswasser oder etwa das Herzblut, das auf Bazillen untersucht wurde. Schließlich wird Tröpfchen zusammen mit einer Wasserspinne in einem Insektenglas gefangen genommen und

²⁴ Laßwitz [Anm. 18], S. 210.

²⁵ Ebd.

²⁶ Ebd., S. 211.

²⁷ Ebd., S. 212. Es handelt sich hierbei um ein Teilzitat aus Psalm 8: „Was ist der Mensch, dass du seiner gedenkst?“

²⁸ Ebd., S. 214.

²⁹ Ebd., S. 216.

³⁰ Ebd., S. 221–222.

unfreiwillig zum epistemischen Objekt erkoren. Nun klärt Tröpfchen die Spinne über den Menschen und dessen Weltbegriff auf; das Insekt weiß damit allerdings nicht recht umzugehen und verfällt einer Tautologie: „Welt?“, fragte die Spinne. „Kenne ich auch nicht. Ist das auch eine Spinne?“³¹ Wohlgemerkt, Jakob Johann von Uexkülls Grundlagenarbeit zur „Umwelt und Innenwelt der Tiere“ (1909) erscheint erst knappe zwanzig Jahre später.³² Die Welt, so erklärt Tröpfchen an dieser Stelle das elementare Kohäsionsprinzip, „[d]as ist Wasser und Luft, Erde und Licht zusammen.“³³ Der Tropfen wird daraufhin noch über das Klärwasser in den Ozean geschwemmt, wo er „[gebräunte Männer mit weißem] Turban“, aber auch Sklavenschiffe erblickt.³⁴ Schließlich steigt er empor und schwebt als Wolke zurück zu den heimatlichen Bergen. Als Träne eines Kindes erfährt er schließlich seine letzte Manifestation.³⁵

Laßwitz' elementares Erzählverfahren spielt kontinuierlich mit dem Verhältnis von Individuation und Masse, von liquiden Infrastrukturen und ihrer Inanspruchnahme sowie von einer weltbezogenen Lernerfahrung und den dafür geeigneten Requisiten der literarischen Weltenbildung. Die abenteuerliche Reise von Tröpfchen (als eine Mikroperspektive) ist dabei in einen größeren Wasserkreislauf (als eine Makrostruktur) eingelassen, innerhalb dessen mehrere entropische und chemische Formveränderungen eine Art Stoffkreislauf erzeugen.³⁶ Diese unterschiedlichen Stationen erinnern an die episodische Sequenzierung der Pikareske, die hier allerdings nur in ihrer Miniatur anklingt. Viel eher entfaltet „Tröpfchen“ eine nicht-menschliche Bildungserzählung; denn Bildung ist bei Laßwitz nicht ausschließlich in ihrer humanistischen Tradition aufgerufen, sondern ebenso als ein entropischer bzw. chemischer Selbstorganisationsprozess – etwa, wenn Tröpfchen „Kalk vom Stein“ entnimmt und zu hartem Wasser wird, was ihm zusätzlich „Bildung und Charakter“ verleiht.³⁷ Der Bildungsbegriff in „Tröpfchen“ verlangt denn auch, Dynamik über die größere elementare Masse und deren Wasserwege einzuziehen sowie durch entropische Wechsel oder nicht beeinflussbare Naturgewalten beständigen Formveränderungen ausgesetzt zu sein. Es handelt sich also um eine materialistische Bildungserzählung – Bildung

³¹ Ebd., S. 227.

³² Jakob Johann von Uexküll: *Umwelt und Innenwelt der Tiere*, Berlin 1909.

³³ Laßwitz [Anm. 18], S. 227–228.

³⁴ Ebd., S. 239.

³⁵ Hiermit reintegriert Laßwitz den Wassertropfen zum Schluss scheinbar in eine anthropozentrische Wirkungswelt. Diese mutet nach der stringenten Dezentrierung des Menschen im „modernen Märchen“ allerdings paradox an.

³⁶ Jene konstitutive Spannung zwischen der „Immanenz des Unendlichen im Endlichen bzw. des Makrokosmos im Mikrokosmos“ zeichnet den Tropfen als literarisches Symbol generell aus: Einerseits fungiert er als „Symbol der Nichtigkeit und Wirkungslosigkeit“ und andererseits als „Veranschaulichung der Unendlichkeit und ihrer Unbegreifbarkeit“. Vgl. Christian Martin: *Tropfen*, in: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, hg. v. Günter Butzer, Joachim Jacob, Stuttgart 2021, S. 662–663, hier: S. 662.

³⁷ Laßwitz [Anm. 18], S. 223.

ist als Verhärtung, als Verflüssigung, als Formzerfall oder Plastizität verstanden –, welche ihre gattungsgeschichtlichen Voraussetzungen und Vorläufer – den Bildungsroman, die Coming-of-Age-Story oder die Pikareske – hinsichtlich ihres ‚Bildungsverständnisses‘ subvertiert.³⁸

In narratologischer Perspektive vertraut Laßwitz’ elementares Erzählen auf die anthropomorphe Fokalisierung von nicht-menschlichen Akteuren, sodass deren Innensicht, Stimmen und Affekte zur Sprache kommen. Sobald aber der Tropfen die erzählte Welt fokalisiert, gerät seine materielle Identität selbst zum Motor des Plots: Weil Tröpfchen selbst Wasser *ist*, muss jede physikalische Einwirkung automatisch zur Handlung, zur Geschichte gerinnen. Bildet eine Zustandsveränderung (verstanden als Ereignis) nach Gérard Genette die Minimalvoraussetzung einer Erzählung,³⁹ dann sind es Tröpfchens entropische Zustandsveränderungen, die diese Ereignishaftigkeit bei Laßwitz konstituieren. Jede Wechselwirkung mit der Umwelt sequenziert und treibt die Erzählung weiter voran. Deshalb fungiert Tröpfchen, folgt man der von Algirdas Julien Greimas in „Du Sens“ vorgeschlagenen Taxonomie, sowohl als Akteur bzw. Aktant innerhalb einer Welterfahrung wie auch als dessen Medium selbst.⁴⁰ Tröpfchen ist mit Greimas formuliert also „(a) eine *figurative Entität* (anthropomorph, zoomorph oder anderer Art), (b) *belebt* [*animé*] und (c) zur Individuation fähig (im Fall bestimmter Erzählungen, vor allem literarischer, durch die Zuweisung eines Eigennamens)“ [Hervorhebung im Original, meine Übers.].⁴¹ Tröpfchen ist allerdings

³⁸ Es handelt sich um eine intertextuelle Referenz auf: Hans Christian Andersen: Der Wassertropfen, in: ders.: Sämtliche Märchen und Geschichten, Bd. 2, Leipzig/Weimar 1953, S. 479 (zuerst 1848). Darin weiß ein sogenannter Zauberer anhand eines Vergrößerungsglases eine ganze Stadt in einem Wassertropfen auszumachen. Das Märchen verweist damit wiederum auf William Heaths berühmte Darstellung „Monster Soup Commonly Called Thames Water“ von 1828. Vgl. zur Funktion des Wassers bei Andersen Frederike Felcht: Von Wassertropfen bis Wattenmeer. Hans Christian Andersen, in: Wasserlandschaften. Ökologien des Fluiden um 1800, hg. v. Roland Borgards, Frederike Middelhoff, Barbara Thums, Stuttgart 2025, S. 243–270 und zur Ästhetisierung der Bakteriologie in der Moderne Martina King: Das Mikrobielle in der Literatur und Kultur der Moderne. Zur Wissensgeschichte eines ephemeren Gegenstands (1880–1930), Berlin, Boston 2021.

³⁹ Vgl. Gérard Genette: Die Erzählung, Paderborn³2010, S. 183: „Der Begriff einer *Minimalerzählung* stellt einen vor ein Definitionsproblem, das gar nicht so leicht zu lösen ist. [...] Für mich liegt, sobald es auch nur eine einzige Handlung oder ein einziges Ereignis gibt, eine Geschichte vor, denn damit gibt es bereits eine Veränderung, einen Übergang vom Vorher zum Nachher.“ (Hervorhebung im Original)

⁴⁰ Vgl. hierzu grundlegend Algirdas Julien Greimas: Actants, Actors, and Figures, in: ders.: On Meaning. Selected Writings in Semiotic Theory, Minneapolis 1987 (zuerst 1970), S. 106–120.

⁴¹ Vgl. für den frz. Originalwortlaut Julien Algirdas Greimas: La Structure des actants du récit, in: ders.: Du Sens. Essais sémiotiques I, Paris 1970, S. 249–270, hier: S. 255–256: „Si l’on réserve au terme d’*acteur* son statut d’unité lexicale du discours, tout en définissant son contenu sémantique minimal par la présence des sèmes: (a) *entité figurative* (anthropomorphique, zoomorphique ou autre), (b) *animé* et (c) susceptible d’*individuation*

auch Teil einer „actantial syntax“, die ein „*narrative doing*“ aktiviert bzw. ihr ausgesetzt ist (die ‚Bildungsprozesse‘).⁴² Darüber hinaus ist Tröpfchen als ein elementares Objekt Teil einer Figuration der erzählten Welt, z. B. als Bestandteil von Flüssen, Wolken oder dem Meer. Hieraus ergibt sich eine Verschleifung von mehreren „*actantial roles*“,⁴³ die Ein- und Auswirkung, Individuation und hydrologisches Gesamtgefüge, elementare und narrative Medialität zwingend in eins setzen muss.

Die Erzählung entwirft deshalb eine Mikroperspektive auf die Welt, die immer auch ihre größeren makroskopischen Kreisläufe und Scharnierstellen nachzuvollziehen hat. Damit stellt Laßwitz’ elementares Erzählen die gängigen Hierarchien zwischen Erzählinstanzen und den Grundbausteinen literarischer Weltenbildung zur Disposition. Sobald man als Leserin eine der Ebenen, sei es Tröpfchen als Figur, der hydrologische Bildungsprozess oder die elementaren Objekte, in den Vordergrund rückt, generiert man zwangsläufig eine Hierarchie zwischen der Erzählinstanz und anderen elementaren Formationen und stört damit ein Gefüge, das gerade von der Gleichrangigkeit seiner Dimensionen zehrt. Es ist dieser Effekt, der in „Tröpfchen“ zu mehrdimensionalen Redimensionierungen der erzählten Zeit, der Mikro- und Makroperspektiven im Raum sowie den sich daraus ergebenden Gattungs- und Formreflexionen führt. Letztlich wird der Erkenntnishorizont des „modernen Märchens“ – exemplarisch erkenntlich an der Insektenglas-Episode – von einem anthropozentrischen Modus der Welterschließung (z. B. menschliche Handlungslogiken, Affekte sowie Eingriffe in die Natur) hin zu einer mehr-als-menschlichen Erzählweise verschoben. Laßwitz’ elementares Erzählverfahren leistet deshalb gerade keine Naturalisierung der erzählten Welt, vielmehr erzeugt Tröpfchens teilnehmende Beobachtung einen beständigen Verfremdungseffekt anthropozentrischer Weltentwürfe. Dieser zeigt sich symptomatisch in der Prosopopöie des Wassertropfens,⁴⁴ die aus dem Stoff der erzählten Welt deren Erzählverfahren und -ordnungen neu zu dynamisieren vermag.⁴⁵ Grundlegende Voraussetzung dafür ist, dass die Wunder des romantischen Märchens durch ein ‚modernes‘ Staunen über physikalische Zusammenhänge und Bildungsprozesse ersetzt werden. Vor diesem Hintergrund gilt es nun zu klären, welches Erkenntnisinteresse im Zentrum von Laßwitz’

(concrétisé, dans le cas de certains récits, surtout littéraires, par l’attribution d’un nom propre.“ (Hervorhebung im Original)

⁴² Vgl. Paul J. Perron: Introduction, in: Algirdas Julien Greimas: On Meaning. Selected Writings in Semiotic Theory, Minneapolis 1987 (zuerst 1970), S. xxiv–xlv, hier: S. xxviii.

⁴³ Greimas [Anm. 40], S. 109–111.

⁴⁴ Für eine weiterreichende Auseinandersetzung mit der rhetorischen Figur der Prosopopöie siehe den Beitrag von Sebastian P. Klinger in diesem Heft.

⁴⁵ Vgl. Gernot Böhme, Hartmut Böhme: Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente, München 1996, S. 13: „Anthropomorphisierung wie Ontologisierung der Elemente sind die beiden Pole, in denen das Projekt einer Kulturgeschichte der Elemente jeweils verfehlt würde, zwischen denen es jedoch seine Chance gewinnt.“

Auseinandersetzung mit der Elementenlehre steht und sich in der Form eines „modernen Märchens“ artikuliert.

II. Wissenschaftshistorischer Kontext

Um die Jahrhundertwende war Laßwitz nicht ausschließlich für seine fiktionalen, sondern ebenso für seine wissenschaftlichen Schriften bekannt. Seine Dissertation hatte er 1873 unter dem Titel „Über Tropfen, welche an festen Körpern hängen und der Schwerkraft unterworfen sind“, abgeschlossen.⁴⁶ Sein Lehrer und Förderer Wilhelm Dilthey lobte die „Geschichte der Atomistik vom Mittelalter bis Newton“ (1890) in mehreren Briefen als Standardwerk und bezeichnete dessen Verfasser in einem Brief an Adolf Kießling vom 25. März 1885 als „*selten begabt*[]“.⁴⁷ Auf eine umfassende Synthese der naturwissenschaftlichen Schriften Laßwitz' muss an dieser Stelle verzichtet werden,⁴⁸ stattdessen werden zwei seiner Publikationen fokussiert, die für die dargelegte elementare Erzählweise konstitutiv sind. Vergleichsweise wenig rezipiert ist erstens die 1882 erschienene theoretische Schrift „Die Lehre von den Elementen während des Übergangs von der scholastischen Physik zur Corpusculartheorie“, in der Laßwitz auf knapp dreißig Seiten den Paradigmenwechseln in Elementenlehre und -rezeption genauer nachgeht.⁴⁹ Die gängige Kultur- und Philosophiegeschichtsschreibung, so Laßwitz, erkläre den „Todesstoß“ der scholastischen Physik durch Galilei, lasse aber offen, wie die naturphysikalischen Grundbegriffe im 16. und 17. Jahrhundert kontinuierlich ummodelliert wurden.⁵⁰ Laßwitz interessiert sich hierbei explizit für jene Denkmodelle, in welchen die Atomistik sich der Aisthesis bemächtigt – so etwa in alchemistischen Systematiken bei Paracelsus, der Geometrisierung der Welt bei Cusanus, der Reduktion der Elemente bei Cardano, der Verwerfung des Feuers in der beginnenden Experimentalphysik bei William Gilbert sowie der Hinwendung zum Konzept der Tropfbarkeit bei Bodin, welche die Erforschung von nicht-tropfbaren Flüssigkeiten (Gasen) ermöglichte. Es

⁴⁶ Kurd Laßwitz: Ueber Tropfen, welche an festen Körpern hängen und der Schwerkraft unterworfen sind, Breslau 1873. 2008 wurde in der Kollektion Laßwitz ein reprografischer Nachdruck veröffentlicht, aus dem im Folgenden zitiert wird: Kurd Laßwitz: Ueber Tropfen, welche an festen Körpern hängen und der Schwerkraft unterworfen sind, in: ders.: Atomistik und Criticismus. Ein Beitrag zur erkenntnistheoretischen Grundlegung der Physik, hg. v. Dieter von Reeken, Lüneburg 2008, S. 14–96.

⁴⁷ Wilhelm Dilthey: Gesammelte Schriften, Bd. 2: Briefwechsel 1882–1895, hg. v. Gudrun Kühne-Bertram, Hans-Ulrich Lessing, Göttingen 2014, S. 107.

⁴⁸ Ich verweise hierfür auf Marco Giovanelli: Variability and Substantiality. Kurd Lasswitz, the Marburg School and Neo-Kantian Historiography of Science, in: Studies in History and Philosophy of Science 106, 2024, S. 155–164 und Christoph Lüthy: Atoms & Corpuscles: Kurd Laßwitz and the Historiography of Atomism, in: Intellectual News 11,1, 2003, S. 7–16.

⁴⁹ Kurd Laßwitz: Die Lehre von den Elementen während des Übergangs von der scholastischen Physik zur Corpusculartheorie, Gotha 1882.

⁵⁰ Ebd., S. 1.

handelt sich demnach nicht um eine ‚neue‘ Elementenlehre, die Laßwitz vorlegt, sondern um eine genealogische, diachrone Erarbeitung der elementarischen Attributionen in Alchemie, Medizin, Astronomie, Chemie und beginnender Experimentalphysik. Die Elementenlehre ist folglich in ihrer historischen Wandelbarkeit aufgerufen. Deren Zusammenhalt, so haben Gernot und Hartmut Böhme vorgeschlagen, gründet in zwei Eigenschaften, die sich bereits in der Empedokleischen Lehre abzeichnen: „nämlich [in] ihrer vielfältigen Interpretierbarkeit einerseits und zweitens in ihrer Plausibilität angesichts der alltäglichen Erfahrung“.⁵¹ Daraufhin wird später noch zurückzukommen sein.

Als Beispiel für eine chemisch-physikalische Neujustierung der Elementenlehre hält Laßwitz fest:

Was aber in des Paracelsus Elementenlehre bedeutungsvoll und von nachhaltiger Wirkung wa[r], das ist das Bestreben, an Stelle der Eigenschaften ‚Wärme, Kälte, Feuchtigkeit, Trockenheit‘ andere Begriffe als Grundformen der Materie zu setzen, welche sich weniger auf die sinnliche Empfindung als auf das chemisch-physikalische Verhalten beziehen. [...] Denn dieser Fortschritt musste gerichtet sein nach einer quantitativen Untersuchung der materiellen Bestandteile, und zu dieser waren die substantiellen Producte der Analyse immerhin geeigneter als die unfassbaren Qualitäten der Elemente. Es war damit ein wichtiger Schritt zur Bildung des Begriffs des chemischen Elementes als der unzerlegbaren Substanz gethan.⁵²

Laßwitz interessiert sich folglich für die Umbrüche zwischen materialistischen und idealistischen Attributionen der Elementenlehre, die er als diachrones Verfahren sichtbar macht und systematisch rekonstruiert. Hierdurch kann er zeigen, dass die Korpuskeltheorie, der zufolge Licht aus kleinsten Einheiten oder Korpuskeln besteht, keinen abrupten wissenschaftlichen Umschwung darstellt, sondern das Produkt eines mehrstufigen Transformationsprozesses ist: eines kontinuierlichen Variationsprozesses, innerhalb dessen qualitative Größen durch quantitative, ästhetische durch intelligible sowie messbare Größen durch Mikro-Materie (Corpuscula) ausgetauscht wurden. Auf diese Weise akzentuiert Laßwitz nicht nur die historische Kontingenz der Elementenlehre, er privilegiert zugleich deren materialistische Traditionslinie.⁵³ Zentral ist für ihn die Einsicht, dass kontinuierliche Materietheorien allesamt daran scheitern, die diachrone Identifizierbarkeit von Materieparzellen zu sichern, ohne dabei stillschweigend unzerstörbare Atome einzuführen.⁵⁴ Es handelt sich hierbei um eine These, die Laßwitz auch in der „Geschichte der Atomistik“ vertritt. Wie Christoph Lüthy hervorhebt, geht Laßwitz von der inhärenten Überlegenheit des Atomismus aus und versteht die historische Analyse seiner Entwicklung als epistemologischen

⁵¹ Böhme, Böhme [Anm. 45], S. 142.

⁵² Laßwitz [Anm. 49], S. 10–11.

⁵³ Vgl. ebd., S. 21.

⁵⁴ Vgl. Giovanelli [Anm. 48], S. 155.

Nachweis dafür, dass allein der Atomismus die dauerhaften Bedingungen bereitstellt, die aller wissenschaftlichen Erfahrung zugrunde liegen.⁵⁵

Als zweite literarhistorisch relevante Referenz ist Laßwitz' Interesse an einer Instrumentalisierung der Elemente zu nennen, wie sie im Werk Gustav Theodor Fechners entfaltet wird. Als Professor der Naturgeschichte legte Fechner zahlreiche ästhetische wie experimentelle Schriften vor, darunter „Nanna oder über das Seelenleben der Pflanzen“ (1848), „Zend-Avesta oder Über die Dinge des Himmels und des Jenseits“ (1851) oder die „Elemente der Psychophysik“ (1860). In diesen Arbeiten fungieren die Elemente in unterschiedlicher Weise als epistemische Operatoren, mit deren Hilfe Fechner sein Argument einer umfassenden Beseelung der Materie stützt. Besonders deutlich wird dies im Kapitel „Von den Engeln und höheren Geschöpfen überhaupt“ im „Zend-Avesta“:

Jedes Element hat sonst seine lebendigen beseelten Geschöpfe, die eben auf dies Element in Bau und Lebensart eingerichtet sind. Das stete Erdreich hat unten seine Würmer und Maulwürfe, oben seine Schafe, Rinder, Menschen, das Wasser seine Krebse und Fische, die Luft ihre Schmetterlinge und Vögel. Aber das sind Alles Elemente, die noch zur Erde selbst gehören. Glaubt man, daß das himmlische Aethermeer, dieses reinste und feinste, schönste und klarste, allgemeinste, verbreitetste Element, dessen Wellen das Licht sind, worin die Erde selbst schwimmt, keine Geschöpfe habe, die darauf eingerichtet sind, darin zu leben? Wo sind sie, wenn nicht die Weltkörper selber es sind? Sie aber sind wirklich ganz auf ihr Element eingerichtet, wie der Fisch auf das Wasser, der Vogel auf die Luft [...]. Sie schwimmen darin ohne Flossen, sie fliegen darin ohne Flügel [...].⁵⁶

In dieser Passage wird deutlich, dass Fechner ein aufmerksamer Leser Paracelsus' war und eine relativistische Betrachtungsweise der Elemente fortschreibt,⁵⁷ um den Blick über die Erde hinaus zu erweitern – denn die wirklichen Engel bilden bei Fechner nun die Planeten.⁵⁸ Fechners Schriften lassen sich insofern als eine Antwort auf die Frage lesen, was mit den Elementarkräften und -geistern nach der Romantik geschieht: Sie werden in theoretische Operatoren

⁵⁵ Vgl. Lüthy [Anm. 48], S. 8.

⁵⁶ Gustav Theodor Fechner: *Zend-Avesta oder Über die Dinge des Himmels und des Jenseits*, Leipzig 1851, S. 234–235.

⁵⁷ Vgl. exemplarisch Theophrast von Hohenheim: *Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris, et de caeteris spiritibus*, Marburg 1996 (zuerst 1590), S. 27: „Ist das Wasser des Fisches Luft, so ertrinkt der Fisch nicht, dann ertrinkt auch der Unda nicht. Und wie im Wasser ist es in der Erde: Ist die Erde die Luft der Gnomen, denn ersticken sie darin nicht. Sie bedürfen nicht unserer, wir nicht ihrer Luft. Und gleicherweise bei den Salamandern, für sie ist das Feuer Lebensluft, wie für uns die Luft Lebensluft ist.“

⁵⁸ Vgl. Johann Jacob Bodmer: *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen*, Zürich 1740, S. 15: „[D]ie Engel sind würckliche Wesen, welche in der Natur sind“, dazu gehören unter anderem „die weisen Frauen, die Aelfen, die Feyen, die Wasser- und Luft-Geister, die Genii, die Berg-Nymphen, die Geister der Verstorbenen“.

verwandelt, die als ‚Seelenpunkte‘ oder ‚Seelenatome‘ jedes materielle Partikel durchdringen, und so – wissenschaftlich funktionalisiert – als unsichtbare Träger einer allgegenwärtigen Beseelung der Welt dienen.⁵⁹

Fechner hat jedoch nicht nur wissenschaftliche Schriften verfasst, sondern bereits früh in seiner Karriere unter dem Pseudonym Dr. Mises literarische Kurzgeschichten veröffentlicht, darunter etwa „Die vergleichende Anatomie der Engel“,⁶⁰ „Der Schatten ist lebendig“ (1846),⁶¹ „Der Raum hat vier Dimensionen“ (1846)⁶² oder „Es gibt Hexerei“ (1846).⁶³ In diesen kleinen humoristischen Schriften zeigt sich lange vor den wissenschaftlichen Abhandlungen, wie Fechner einen elementaren Relativismus für sich funktionalisiert. Dies lässt sich exemplarisch an einer Passage aus „Die vergleichende Anatomie der Engel“ zeigen:

Auch wir athmen gewöhnlich ruhig, lassen die Luft, unser Element, frei durch uns ein- und austreten, wo sie dann nicht schallt; können sie aber auch willkürlich zum Tönen bringen. So läßt auch der Engel sein Element, das Licht, im gewöhnlichen Zustande unmodifizirt durch sich ein- und austreten, was eben die klare Durchsichtigkeit bedingt; aber wenn er mit dem andern sprechen will, nöthigt er es farbig zu werden, indem er es nach seiner Willkühr zerstreut (oder nach Euler, wie wir die Luft, in Schwingung versetzt).⁶⁴

Die literarische Miniatur schließt unmittelbar an jene Relativierung der Elemente an, die im „Zend-Avesta“ zur planetarischen Anthropologie ausgearbeitet wird. Die Elemente fungieren nicht länger als ontologische Konstanten, sondern als Vermittlungsfiguren, über die sich Wahrnehmungs- und Erkenntnisformen verschieben lassen. Gerade in der humoristisch-phantastischen Zuspitzung der literarischen Texte wird so sichtbar, wie Fechner seinen elementaren Relativismus nicht nur theoretisch begründet, sondern experimentell und vor allem erzählerisch zur Anschauung bringt. Fechners Funktionalisierung der Elemente gründet damit in einem methodologischen Spannungsfeld zwischen romantisch-phantastischen Topoi, den Regelsystemen mathematischer bzw. naturwissenschaftlicher Abhandlungen sowie einer Inbezugsetzung epistemischer

⁵⁹ Fechner legt damit das Fundament für jene Theorien einer Beseelung des Planeten, die ausgehend von der Psychophysik bis in gegenwärtige ökokritizistische Kreise rezipiert werden.

⁶⁰ Gustav Theodor Fechner: Die vergleichende Anatomie der Engel. Eine Schrift von Dr. Mises, Leipzig 1825.

⁶¹ Gustav Theodor Fechner: Der Schatten ist lebendig, in: ders.: Vier Paradoxa von Dr. Mises, Leipzig 1846, S. 1–14. Hier zeigen sich Bezüge zu Adalbert von Chamisso's „Peter Schlehmil“ (1813), die wiederum Hugo von Hofmannsthal in „Die Frau ohne Schatten“ (1919) referenziert.

⁶² Gustav Theodor Fechner: Der Raum hat vier Dimensionen, in: ders.: Vier Paradoxa von Dr. Mises, Leipzig 1846, S. 15–40.

⁶³ Gustav Theodor Fechner: Es gibt Hexerei, in: ders.: Vier Paradoxa von Dr. Mises, Leipzig 1846, S. 41–78.

⁶⁴ Fechner [Anm. 60], S. 30–31.

und poetischer Modi der Erkenntnisgenese. Diese leisten nach Robert Matthias Erdbeer „beständige[...] Verletzungen der internen Regeln und Verfahren beider Diskursfelder“, die sich bei Fechner zu einem für sein Werk konstitutiven Transgressionsverfahren verdichten.⁶⁵

Laßwitz zeichnet maßgeblich für das Revival der Fechner'schen Schriften um die Jahrhundertwende verantwortlich, weil er 1896 eine kritische und kommentierte Ausgabe von Fechners Œuvre veröffentlicht. In dieser hebt er die wissenschaftliche Prägung der literarischen Stücke Fechners ausdrücklich hervor:

Denn die kühnen Phantasiestücke, mit denen er [Fechner] uns erfreut, haben nicht die ästhetische Form, die innere Abrundung erhalten, die wir von der Dichtung verlangen müssen; nicht individuelle Gestalten, nicht lebende Personen treten uns als Träger der wissenschaftlichen Satire entgegen, nicht an Charakteren oder Schicksalen erleben wir den Humor, sondern Mises bleibt in der Form des akademischen Vortrags; es sind Abhandlungen, die er schreibt.⁶⁶

Entsprechend wäre es deshalb müßig, so Laßwitz, Fechners Wissenschaftssatiren „einen poetischen Wert beizulegen, sie etwa als wissenschaftliche Märchen zu bezeichnen“.⁶⁷ Dieser Kommentar dürfte an dieser Stelle kaum zufällig stehen, publiziert Laßwitz doch 1890 die „Modernen Märchen“ und 1902 die „Neuen Märchen“. Die bei Fechner vorgenommene Abwertung vermag deshalb nicht zu verdecken, dass Laßwitz maßgeblich von Fechners Forschung inspiriert ist: Er übernimmt von Fechner nicht nur das grundlegende Interesse an einer Be-seelung der kleinsten Teile der Welt, sondern ebenso – wenn auch in invertierter Art – die Möglichkeit einer Poetisierung seiner wissenschaftlichen Abhandlungen. So darf „Tröpfchen“ sicherlich als Literarisierung seiner Dissertation und somit als *poésie scientifique* gelten. Daraufhin weisen nicht zuletzt die am Ende der Dissertation formulierten Thesen III und IV, in denen Laßwitz festhält:

III. Die durch die Naturwissenschaft gegebene Weltanschauung enthält in reichem Masse poetische Elemente.

IV. Die Naturwissenschaft *kann* und *soll* popularisirt werden [Hervorhebung im Original].⁶⁸

Laßwitz vollzieht den historischen Paradigmenwechsel von idealistischen zu materialistischen Attributionen der Elementenlehre somit nicht nur nach; er legitimiert ferner seine eigenen naturwissenschaftlichen Schriften, indem er eben diesen Übergang – in poetischer Manier – als Siegeszug des Materialismus inszeniert. Hierfür macht er von jenem Transgressionsverfahren Gebrauch, das sich bereits bei Fechner formuliert findet, nur freilich in gegenläufiger Richtung.

⁶⁵ Robert Matthias Erdbeer: Die Signatur des Kosmos. Epistemische Poetik und die Genealogie der Esoterischen Moderne, Berlin, Boston 2010, S. 352.

⁶⁶ Kurd Laßwitz: Gustav Theodor Fechner, Stuttgart 1896, S. 39.

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Laßwitz 2008 (zuerst 1873) [Anm. 46], S. 96.

Während bei Fechner die Beseelung der Welt aus der poetischen Imagination in die Wissenschaftsprosa überführt wird, überträgt Laßwitz sie nun von der naturwissenschaftlichen Prosa in eine *poésie scientifique*. Mit der Veröffentlichung seiner Erzählungen unter dem paratextuellen Marker der „modernen Märchen“, bindet Laßwitz diese wissenschaftliche Selbstlegitimierung darüber hinaus an ein Genre, das literarhistorisch für die Belebung der unbelebten Welt verantwortlich zeichnet, allerdings nicht im Rahmen chemisch-physikalischer Teilchenlogiken. Die materialistische Funktionalisierung des (Kunst-)Märchens erweist sich demnach als eine strukturell paradoxe: Ein Genre der Animation und Verzauberung wird herangezogen, um eine scheinbar entzauberte, naturwissenschaftlich fundierte Weltsicht zu vermitteln. In dieser Paradoxie stellt das elementare Erzählen bei Kurd Laßwitz die Gattungsfrage selbst zur Disposition.

III. Elementares Erzählen bei Kurd Laßwitz

Während Fechner der Naturwissenschaft eine pantheistische Ebene unterlegt und dieses Verfahren zunächst literarisch erprobt, zeigt sich in Laßwitz' elementarem Erzählen eine konstitutive Verkehrung dieses Transgressionsverfahrens. Den „modernen Märchen“ liegt ein physikalisch-chemisches Weltbild zugrunde: Aggregatzustände, Plastizität und Gravitationskräfte bilden den wissenschaftlichen Unterbau von Tröpfchens Bildungsreise.⁶⁹ Das ‚Wunderbare‘ gründet bei Laßwitz folglich nicht in der Aufhebung naturgesetzlicher Ordnung, sondern in deren konsequenter Poetisierung. Vor diesem Hintergrund rücken jene Funktionen des Wunderbaren in den Fokus, die Paul-Wolfgang Wühl für das deutsche Kunstmärchen beschreibt: „Es verändert die Kohärenz von Raum und Zeit, hebt die Schwerkraft und die Kausalität auf und belebt das Unbelebte.“⁷⁰ Genau diese Effekte strukturieren auch Laßwitz' „Tröpfchen“ – allerdings nun unter neuzeitlich-physikalischen Vorzeichen. Diese artikulieren sich in den animierten Elementarkräften, in einer dezidiert nicht-anthropozentrischen Erzählperspektive sowie in den elementaren Sprechakten der mehr-als-menschlichen Akteure. Wie Françoise Willmann betont, verzaubern Laßwitz' Märchen „die von den Naturwissenschaften entzauberte Welt wieder [...], und zwar über eben diese Naturwissenschaften selbst“.⁷¹ Das ‚Wunderbare‘ erfährt damit eine Verweltlichung, die dem generischen Märchenbegriff bei André Jolles zunächst widerspricht:

⁶⁹ Laßwitz ist bei weitem nicht der einzige Autor, der um die Jahrhundertwende Märchen publiziert. Zu verweisen ist u. a. auf die „Technischen Märchen“ Hans Dominiks (1903), einem Schüler von Laßwitz; auf die Transformation des Märchens in die Groteske bei Oskar Panizza oder aber auf die phantastisch-scientizistischen Erzählungen von Jules Vernes oder Villiers de l'Isle Adams, die Hanns Heinz Ewers 1910 ins Deutsche übersetzt.

⁷⁰ Paul-Wolfgang Wühl: Das deutsche Kunstmärchen. Geschichte, Botschaft und Erzählstrukturen, Hohengehren 2003, S. 14.

⁷¹ Françoise Willmann: Kurd Laßwitz' Popularisierungswerk. Wissenschaft im Märchen, in: Literatur und Wissen(schaften) 1890–1935, hg. v. Christine Maillard, Michael Titzmann, Stuttgart 2002, S. 97–109, hier: S. 99–100.

„[D]ie formende Gesetzlichkeit des Märchens [...] ist so, daß, wo immer wir es in die Welt hineinsetzen, die Welt sich nach dem nur in dieser Form obwaltenden und nur für diese Form bestimmenden Prinzip umwandelt.“⁷² Das Märchen bildet Weltprinzipien demnach nicht ab, sondern steht vielmehr „im schärfsten Gegensatz zu dem, was wir in der Welt als tatsächliches Geschehen zu beobachten gewohnt sind“.⁷³

Laßwitz' paratextuelle Gattungsmarkierung erweist sich insofern als Demarkierung. Das Märchenhafte der „modernen“ bzw. „neuen Märchen“ gründet gerade nicht in der Negation der Welt, sondern in der konsequenten Repräsentation ihrer naturwissenschaftlicher Prinzipien. Er nutzt das „moderne Märchen“ demnach als experimentelles Erkenntnismedium, das romantische Natur-Mytheme in eine naturwissenschaftlich beglaubigte Perspektive zu überführen vermag. Erik Born hat diesbezüglich argumentiert, Laßwitz aktualisiere „old forms with new content“.⁷⁴ Das Genre des Märchens fungiert dabei als ein multifunktionales Instrument: Es erlaubt einerseits eine Intervention in die Elementenlehre um 1900 und andererseits eine narratologische Reorganisation der Weltenbildung, insofern Erzählinstanz und elementare Bausteine nicht länger hierarchisch voneinander getrennt sind. Vor diesem Hintergrund wird das Märchen bei Laßwitz wissenschaftsgeschichtlich historisierbar und bricht mit der Konvention des Genres, „die Handlung des Märchens zeitlich *nicht* zu verorten“.⁷⁵ Sichtbar wird hierdurch die epistemische Eigenleistung elementaren Erzählens, das zugleich als Medium populärwissenschaftlicher Wissensvermittlung, als Verfahren eines perspektivischen Relativismus und als mehr-als-menschliche Erzählweise fungiert. In literarhistorischer Perspektive lässt sich Laßwitz' Verfahren so jenen Ansätzen zuordnen, die gegenwärtig unter dem Begriff einer nicht-menschlichen Narratologie diskutiert werden.

Gerade in ihrer Funktion als experimentelles Erkenntnismedium veranschaulichen die „modernen Märchen“ jenes materialistische Paradigma, das Laßwitz in seiner Monographie wie auch in diversen Artikeln wissenschaftshistorisch rekonstruiert hat. Damit zielen Laßwitz' Märchen auf die Selbstlegitimierung und Popularisierung der Naturwissenschaften in der Tradition Wilhelm von

⁷² André Jolles: *Einfache Formen: Legende / Sage / Mythe / Rätsel / Spruch / Kasus / Memorabile / Märchen / Witz*, Darmstadt 1958, S. 233.

⁷³ Ebd., S. 241.

⁷⁴ Erik Born: *Some Omissions in the Universal Library: Kurd Lasswitz and the Emergence of Science Fiction*, in: *Monatshefte* 110,4, 2018, S. 529–551, hier: S. 533.

⁷⁵ Patrick Stoffel: *Kurd Laßwitz' Homchen. Ein Bildungsmärchen aus der Tiefenzeit*, in: *Zeiten der Natur. Konzeptionen der Tiefenzeit in der literarischen Moderne*, hg. v. Johannes Pause, Tanja Prokić, Stuttgart 2023, S. 81–93, hier: S. 83.

Humboldts oder Ernst Haeckels.⁷⁶ Das Re-Enchantment der modernen Welt beschränkt sich jedoch nicht bloß auf eine ästhetische Wiederverzauberung, denn die „modernen Märchen“ lassen die naturwissenschaftlichen Erkenntnisse Laßwitz' (z. B. das chemisch-physikalische Verhalten der Tropfen) als sinnliche Empfindung erfahrbar werden. Indem Laßwitz die erzählte Welt über Tröpfchen fokalisiert und das kleinste elementare Teilchen sprechen lässt, wird es ihm demnach möglich, die Elementarkräfte auf der Ebene der *histoire* fühl-, statt messbar zu machen. Durch das elementare Sprechen können im Medium der Literatur intelligible Prozesse physikalisch-chemischer Art erfahrbar und hierdurch – als nachvollziehbares ‚Versuchsgeschehen‘ – narrativ überprüfbar gemacht werden. Hiermit leistet Laßwitz eine Verschiebung des Wunderbaren ins Wahrscheinliche – jene Kategorie, die Johann Christoph Gottsched als strukturellen Bezug zwischen der Wirklichkeit und dem Wunderbaren einst eingefordert hatte.⁷⁷ Es ist denn auch gerade jene „Plausibilität angesichts der alltäglichen Erfahrung“, die Gernot und Hartmut Böhme als Grundkriterium für die Wandlungsfähigkeit der Elementartheorien herausgestellt haben,⁷⁸ die Laßwitz für die literarische Plausibilisierung bzw. Popularisierung seiner wissenschaftlichen Gegenstände einzusetzen weiß.

Wenn Tröpfchen, Stäubchen, der gefangene Blitz oder die Wolke *Aspira* bei Laßwitz zu Wort kommen, bemüht der Autor, wenige Jahre nach Émile Zolas „roman expérimentale“ (1882), keine objektiv-realistisch genormte Textgattung für ein literarisches Experiment, sondern explizit jene Erzählfolien, die für eine Verlebendigung der Welt zuallererst einzustehen hätten. Es geht Laßwitz demzufolge nicht eigentlich um die Verzauberung eines entzauberten Genres, sondern um die Verweltlichung (die Realistisch-Machung) einer immer schon verfremdend agierenden Erzählform. Die Verzauberung der „modernen Märchen“ erfolgt so unter dem Banner der Naturwissenschaften und ist explizit durch eine Verständnismachung motiviert. In der Veranschaulichung der Elemente gründen denn auch deren Affordanzen für die Vermittelbarkeit der naturwissenschaftlichen Theoreme: Die Elementenlehre kann über ihre wissenschaftsgeschichtlichen

⁷⁶ Vgl. zur Popularisierung der Wissenschaften um die Jahrhundertwende Hermann von Helmholtz: Über das Streben nach Popularisierung der Wissenschaft, in: ders.: Philosophische Vorträge und Aufsätze, hg. v. Herbert Hörz, Siegfried Wollgast, Berlin, Boston 1971 (zuerst 1874), S. 349–362 sowie Andreas W. Daum: Wissenschaftspopularisierung im 19. Jahrhundert. Bürgerliche Kultur, naturwissenschaftliche Bildung und die deutsche Öffentlichkeit 1848–1914. München 2002.

⁷⁷ Johann Christoph Gottsched fordert „die Aehnlichkeit des Erdichteten, mit dem, was wirklich zu geschehen pflegt“. Johann Christoph Gottsched: Versuch einer critischen Dichtkunst, Leipzig 1737, S. 187. Bei Johann Jacob Breitingen wird eher „das Ergetzen und die Verbesserung des größern Haufens der Menschen“ zum Ziel erkoren. Johann Jacob Breitingen: Critische Dichtkunst. Mit einer Vorrede eingeführet von Johann Jacob Bodmer, Zürich u. Leipzig 1740, S. 59.

⁷⁸ Böhme, Böhme [Anm. 45], S. 142.

Scharnierstellen zwischen Wissenschaft und Phantastik, zwischen Abhandlung und Erzählung, zwischen materialistischer und idealistischer Positionierung für eine epistemische Testung des Märchens eingesetzt werden, welche dieses nun ‚modernisiert‘. Allerdings, so ließe sich mit Laßwitz resümieren, ist den romantischen Kunstmärchen diese Tendenz zur Modernisierung immer bereits eingeschrieben – sie muss nur physikalisch ins Schwingen gebracht werden. Hierin gründet denn auch Laßwitz’ genuin materialistische Provokation in „Tröpfchen“, die das Märchen rückwirkend zur Science-Fiction *avant la lettre* erklärt.

*Dr. Vera Thomann
Deutsches Seminar
Universität Zürich
Schönberggasse 9
8001 Zürich
Schweiz
vera.thomann@univie.ac.at*

DYNAMIK DES GRUNDES / EROSION VON SCALE

Elementares Erzählen in Max Frischs „Der Mensch erscheint im Holozän“

von Elisabeth Strowick, New York

Abstract:

Dauerregen, Erdbeben, Schlamm, Gletscherschmelze – das Erzählen in Max Frischs „Der Mensch erscheint im Holozän“ ist wesentlich von den Elementen, insbesondere Erde und Wasser in verschiedenen Aggregatzuständen, getragen. Dieses elementare Erzählen, so die These des vorliegenden Aufsatzes, macht sich in einer spezifischen Dynamik geltend: der Dynamik des Grundes. Erzählen im Anthropozän heißt für Frisch Erzählen im Zeichen unsicheren Geländes, wenn „die Erde“ nicht „ein für allemal Erde, die Höhe des Meeresspiegels“ nicht „geregelt [ist] ein für allemal“. Der Aufsatz analysiert die Dynamik des Grundes zum einen mit Blick auf die Frage von Skalierung – der Grund anthropozänen Erzählens lässt sich nicht kalibrieren –, zum anderen mit Blick auf die den Elementen inhärente *material agency*. Hinsichtlich beider Aspekte ist die Figur von Erosion, in der sich die Dynamik des Grundes artikuliert, aufschlussreich: Mit den von Herrn Geiser unablässig beobachteten Rissen, dem gurgelnden Schlamm oder den schmelzenden Gletschern eröffnet sich eine Raum-Zeitlichkeit des Erzählens jenseits menschlicher Skalierung, welche der Aufsatz als Erosion, als ein „derangement of scale“ (Timothy Clark) profiliert. Elementares Erzählen operiert aber nicht nur jenseits des Menschen, sondern auch jenseits des Ereignisses: Die *material agency* der Elemente, wie sie sich in der Dynamik des Grundes manifestiert, ist Kraft/*agency* in und von Latenz. Nicht ein katastrophisches Ereignis der Verschüttung oder Überflutung des Tals wird erzählt, sondern dessen unablässiges Ausstehen, die Katastrophe in Latenz. Frischs elementares Erzählen hält sich in der Latenz und verbindet damit eine *ecology of the aftermath* mit einem Denken von Zukunft im Anthropozän, das sich als *tense future* (Paul Saint-Amour) charakterisieren lässt.

Continuous rainfall, landslides, mud, glacial melt—the narrative of Max Frisch’s “Der Mensch erscheint im Holozän” is fundamentally shaped by the elements, above all by earth and water in their various states of aggregation. This elemental narration, the article argues, unfolds through a distinctive dynamic: the dynamic of the ground. To narrate in the Anthropocene, for Frisch, is to narrate under conditions of unstable terrain, when “the earth” is no longer “once and for all earth,” and when “the height of the sea level” is no longer “regulated once and for all.” The article analyzes the dynamic of the ground from two perspectives: first, with regard to questions of scale—the ground of Anthropocene narration resists calibration—and second, with regard to the material agency inherent in the elements themselves. In both respects, the figure of erosion, through which the dynamic of the ground articulates itself, is pertinent: the cracks incessantly observed by Herr Geiser, the gurgling mud or the melting glaciers open up a spatiotemporality of narration beyond human scale, an erosion or “derangement of scale” (Timothy Clark). Elemental narration, however, operates not only beyond the human but also beyond the event: The material agen-

cy of the elements, as it manifests in the dynamic of ground, is agency in latency. What is narrated is not the catastrophic event of burial or inundation of the valley, but its continual anticipation, catastrophe held in suspension. Frisch's elemental narration remains within latency and thereby links an ecology of the aftermath to a mode of futurity—a mode of futurity in the Anthropocene that may be characterized as a *tense future* (Paul Saint-Amour).

Fragen von Skalierung werden vielfach in Theorien des Anthropozäns diskutiert, ja, man kann wohl sagen, „scale critique“¹ ist einer der theoretisch vielversprechendsten Ansätze zur Analyse des Anthropozäns. Wo der Mensch zur „geological force“² geworden ist, erfährt er im Denken von *agency* „over multiple and incommensurable scales at once“³ seine radikale Dezentrierung. Bei der Skalierungsproblematik des Anthropozäns geht es nicht um kartographische Skalierung, die Übergänge zwischen unterschiedlichen zeitlichen bzw. räumlichen Dimensionen als homogen konzipiert (wie z. B. im Fall von „zoom-effects“⁴), sondern um die radikale Heterogenität von Skalen: Timothy Clark spricht diesbezüglich von „scale effects“⁵, „jumps in scale“⁶ oder „scalar deconstruction“⁷: „Non-cartographic concepts of scale are not a smooth zooming in and out but involve jumps and discontinuities with sometimes incalculable ‘scale effects.’“⁸ Was bedeutet dies für die Literaturwissenschaft, genauer: für die Frage nach dem Erzählen im Anthropozän? Anhand von Max Frischs „Der Mensch erscheint im Holozän“ will ich im Folgenden „scale critique“ literaturtheoretisch profilieren und als Lektüreverfahren produktiv machen. Wie sich im Anthropozän die radikale Dezentrierung des Menschen vollzieht, zeichnet sich anthropozänes Erzählen durch die Marginalisierung menschlicher Akteur/-innen zugunsten raum-zeitlicher Skalierungen aus, die menschliche Räume und Zeiten vielfach

¹ Derek Woods: Scale Critique for the Anthropocene, in: Minnesota Review 83, 2014, S. 133–142.

² Paul J. Crutzen, Eugene F. Stoermer: The „Anthropocene“, in: Global Change Newsletter 41 (IGBP), Mai 2000, S. 17–18, hier: S. 18.

³ Dipesh Chakrabarty: Postcolonial Studies and the Challenge of Climate Change, in: New Literary History 43, 1, 2012, S. 1–18, hier: S. 1.

⁴ Gabriele Dürbeck, Philip Hüpkes: The Anthropocene as an Age of Scalar Complexity. Introduction, in: Narratives of Scale in the Anthropocene. Imagining Human Responsibility in an Age of Scalar Complexity, hg. v. Gabriele Dürbeck, Philip Hüpkes, London, New York 2022, S. 1–20, hier: S. 8. Vgl. Bruno Latour: Anti-Zoom, in: Scale in Literature and Culture, hg. v. Michael T. Clarke, David Wittenberg, London 2017, S. 93–101.

⁵ Timothy Clark: Scale. Derangements of Scale, in: Telemorphosis. Theory in the Era of Climate Change 1, hg. v. Tom Cohen, Ann Arbor 2012, S. 148–166, hier: S. 148.

⁶ Clark [Anm. 5], S. 151.

⁷ Timothy Clark: Scale as a Force of Deconstruction, in: Eco-Deconstruction. Derrida and Environmental Philosophy, hg. v. Matthias Fritsch, Philippe Lynes, David Wood, New York 2018, S. 81–98, hier: S. 86.

⁸ Clark [Anm. 5], S. 149.

übersteigen. Welche Raum-Zeitlichkeit, welche „Anthropo-Scenes“⁹ entwickelt Frischs literarische Kunst der Skalierung? Entlang welcher „derangements of scale“¹⁰/Erosionen von Raum und Zeit erzählt der Text? Inwiefern artikuliert sich in diesem *derangement of scale* die *material agency* der Elemente, wie sie in Form von Dauerregen, Erdbeben, Schlamm oder Gletscherschmelze vielfach in Frischs Text zum Zuge kommt? Ist literarische „scale critique“ geeignet, Erzählen im Anthropozän als elementares Erzählen zu beschreiben? Es ist – so die These – eine spezifische Dynamik, in der sich die Erosion von *scale* und die *agency* der Elemente verbinden: die Dynamik des Grundes, der ich im Folgenden genauer nachgehen will.

I. Erosion als Dynamik des Grundes

Max Frischs späte Erzählung „Der Mensch erscheint im Holozän“ (1979), welche vielfach im Kontext von Ecocriticism und Anthropozän gelesen wurde,¹¹ könnte die Frage nach *scale* im Anthropozän nicht präziser platzieren: Die Erzählung formuliert die Frage nach *scale* dezidiert mit Blick auf die Form des Erzählens und lässt sich zugleich als Schauplatz einer unaufhaltsamen Verschiebung/Erosion des Maßstabs, eines *derangement of scale* lesen:

(Romane eignen sich an diesen Tagen überhaupt nicht, da geht es um Menschen in ihrem Verhältnis zu sich und zu anderen, um Väter und Mütter und Töchter beziehungsweise Söhne und Geliebte usw., um Seelen, hauptsächlich unglückliche, und um Gesellschaft usw., als sei das Gelände dafür gesichert, die Erde ein für allemal Erde, die Höhe des Meeresspiegels geregelt ein für allemal.)¹²

⁹ Zum Begriff der „Anthropo-Scene“ vgl. Una Chaudhuri: *Anthropo-Scenes: Theater and Climate Change*, in: *Journal of Contemporary Drama in English* 3,1, 2015, S. 12–27.

¹⁰ Clark [Anm. 5].

¹¹ Vgl. u. a. Georg Braungart: „Katastrophen kennt allein der Mensch, sofern er sie überlebt“. Max Frisch, Peter Handke und die Geologie, in: *Figurationen der literarischen Moderne*, hg. v. Carsten Dutt, Roman Luckscheiter, Heidelberg 2007, S. 23–41; Gabriele Dürbeck: *Ambivalent Characters and Fragmented Poetics in Anthropocene Literature*: Max Frisch and Ilija Trojanow, in: *Minnesota Review* 83, 2014, S. 112–121; Kiley M. Kost: *Narrating a Valley in Max Frisch's „Der Mensch erscheint im Holozän“*. *Material Agency, Rain, and the Geologic Past*, in: *Humanities* 10,43, 2021, online unter: <https://doi.org/10.3390/h10010043> (zuletzt am 13.08.2025); Bernhard Malkmus: „Man in the Anthropocene.“ Max Frisch's *Environmental History*, in: *PMLA* 132,1, 2017, S. 71–85; Urte Stobbe: *Evolution and Resignation: Zur Verbindung von Klima, Erd- und Menschheitsgeschichte in Max Frisch's „Der Mensch erscheint im Holozän“*, in: *Zeitschrift für Germanistik* 24,2, 2014, S. 357–370; Oliver Völker: *Langsame Katastrophen. Eine Poetik der Erdgeschichte*, Göttingen 2021, S. 215–254; Johannes Wankhammer: *After the Mountain Sublime. Erosion and Catastrophe in Max Frisch's „Der Mensch erscheint im Holozän“ („Man in the Holocene“, 1979)*, in: *The Draw of the Alps. Alpine Summits and Borderlands in Modern German-speaking Culture*, hg. v. Richard McClelland, Berlin 2023, S. 123–140.

¹² Max Frisch: *Der Mensch erscheint im Holozän*, Frankfurt/Main 1981, S. 16. Im Folgenden zitiert unter Angabe der Sigle MF und Seitenzahl im laufenden Text.

Obgleich es hier um die Frage geht, was Herr Geiser lesen soll, um die sich angesichts des Dauerregens ins Unendliche dehnende Zeit herumbzubringen, lässt sich die Passage auch auf die Frage nach der Form des Erzählens im Anthropozän beziehen. Der Roman, so der Text, ist nicht geeignet, *climate change* zu erzählen.¹³ Vielfach analysiert wurde in der Forschung entsprechend die nicht-lineare, wuchernde Verräumlichung des Erzählens in Frischs „Der Mensch erscheint im Holozän“, die Montage aus enzyklopädischen Lexikoneinträgen und isolierten Sätzen sowie die Wiederholungsstruktur des Textes.¹⁴

Nicht darum geht es mir im Folgenden, sondern um die (unmögliche) Kalibrierung des Maßes/von *scale*, die buchstäbliche Frage nach dem Boden/Grund des Erzählens, wie sie die Passage ebenfalls formuliert: „als sei“, so der Text mit Blick auf den als Erzählform verworfenen Roman, „das Gelände dafür gesichert, die Erde ein für allemal Erde, die Höhe des Meeresspiegels geregelt ein für allemal.“ (MF, S. 16) Wie also – so fragt der Text wie so oft implizit – erzählen, wenn das Gelände *nicht* gesichert, die Erde *nicht* ein für allemal Erde, die Höhe des Meeresspiegels *nicht* geregelt ist? Und eben damit sind Sujet und Schauplatz der Erzählung benannt: das unsichere Gelände, der erodierende Grund/Boden des Erzählens, das *derangement of scale* – eine Erosion von *scale* im Zeichen der *material agency* der Elemente: Erde ist nicht inerte Materie, sondern gleitender Grund.

Frischs Erzählung setzt die Erosion des Bodens/des Grundes/des Maßes in spezifischer, höchst aktueller Weise in Szene: Hangrutsche, Gletscherschmelze, steigender Meeresspiegel bilden die instabilen Koordinaten, die *deranged scales*, des Schauplatzes des Erzählens. Unschwer lässt sich darin die *Anthropo-Scene*/Szene anthropogenen Klimawandels erkennen. Zwischen Aufweichung und Verschüttung könnte der Boden/Grund des Erzählens nicht prekärer sein.

Dauerregen, Unwetter seit Tagen, konstantes Regengeräusch, „Plätschern aus der Traufe“, „Gurgeln ums Haus“ (MF, S. 9): Herr Geiser kann das Haus nicht verlassen; auch das Dorf ist abgeschnitten, isoliert, die Straße verschüttet. Die Auskünfte darüber sind „widersprüchlich“. Ist ein Hang gerutscht oder „eine alte Stützmauer eingebrochen“ (MF, S. 9)? Augenfällig ist zunächst die Erosion im räumlichen Sinne, von *spatial scales*. Herr Geiser ist unablässig mit der Beobachtung und Registrierung von Rissen und Stürzen im Gelände beschäftigt, die auf einen möglichen Hangrutsch hindeuten:

Eine kleine Mauer im unteren Garten (Trockenmauer) ist eingestürzt: Geröll im Salat (MF, S. 14). Der kleine Rutsch im Garten (Geröll im Salat) hat sich

¹³ Zu den Limitierungen des Romans im Erzählen von *climate change* vgl. auch Amitav Ghosh: *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*, Chicago, London 2016.

¹⁴ Vgl. Völker [Anm. 11], S. 228–254; Kost [Anm. 11] („4. Materiality of the Text“); Wankhammer [Anm. 11], S. 136–140.

über Nacht nicht vergrößert. Auch ist es, soweit Herr Geiser im Morgengrauen sehen kann, zu keinem neuen Rutsch gekommen, zumindest nicht auf seinem Gelände. (MF, S.21) Der Einsturz einer kleinen Trockenmauer [...] bedeutet noch nicht, dass der ganze Hang ins Rutschen kommt. (MF, S.22) Bedenklicher als der Einsturz einer Trockenmauer wäre ein Riß durchs Gelände, ein vorerst schmaler Riß, handbreit, aber ein Riß—(So fangen Erdrutsche an, wobei solche Risse lautlos entstehen und sich Wochen lang nicht erweitern oder kaum, bis plötzlich, wenn man nichts erwartet, der ganze Hang unterhalb des Risses rutscht und auch Wälder mit sich reißt und alles, was nicht Grundfels ist) (MF, S.45). Bedenklich wäre ein Riß im Verputz, ein haarfeiner Riß, den es gestern noch nicht gegeben hat, oder ein Riß in den Platten des Küchenbodens; das könnte bedeuten, daß zwar nicht der ganze Hang herunter kommt, daß aber das Haus langsam dem Druck des Hangwassers nicht mehr standhält. (so ist einmal eine Kirche eingestürzt). (MF, S.123)

„[E]in Tal zu erzählen“,¹⁵ so formuliert Frisch seine erzählerische Absicht in einem Brief an Uwe Johnson, welcher dem im Tessin lebenden Frisch ein Buch über die Region geschenkt hatte: „Der Lago Maggiore und seine Täler“ (Leipzig 1910). Frisch zitiert daraus in „Der Mensch erscheint im Holozän“ und wohl nicht zufällig eine Passage über „aussergewöhnliche Hochwasser infolge fortgesetzten Regens“ (MF, S.27). „Ein Tal zu erzählen“ heißt also genauer: die prekären Bedingungen, ja, die potentielle Auslöschung des Tals zu erzählen, ein Tal im Zeichen von Erosion und *climate change*, zwischen Überflutung und Verschüttung, ein Tal ohne Grund und Boden.

Wie insbesondere Oliver Völker und Kiley Kost gezeigt haben, interveniert Frischs Erzählung in das Verhältnis von Vorder- und Hintergrund.¹⁶ Es ist der Hintergrund – der Regen, die Umgebung –, der in Frischs anthropozänem Erzählen in den Vordergrund rückt. Träger des Erzählens sind „nonhuman elements“/„forces“¹⁷ auf unterschiedlichen Skalen (Regen, Gletscher, Steine). Ich will diese Lektüren mit Blick auf zwei Aspekte weiterführen: 1) Wie anhand der im Text vielfach inszenierten Figur von Erosion deutlich wird, handelt es

¹⁵ Brief von Max Frisch an Uwe Johnson vom 28. August 1972. Max Frisch, Uwe Johnson: Der Briefwechsel. 1964–1983, hg. v. Eberhard Fahlke, Frankfurt/Main 1999, S.50.

¹⁶ Völker [Anm. 11], S.240: „Genau in dem Maße, in dem Frischs Text den Plot in den Hintergrund, die eigene textuelle Machart aber in den Vordergrund stellt, wird auch die natürliche Umgebung aus dem Hintergrund in den Vordergrund gerückt.“ Kost [Anm. 11]: Frisch „emphasizes the dynamic interaction of the protagonist with his surroundings by decentering the human and positioning the nonhuman environment as a significant agent in the narrative.“ [...] „By combining distinct temporal and material scales, Frisch reveals nonhuman elements such as rain and glaciers to be dynamic entities and significant narrative elements in the text.“

¹⁷ Kost [Anm. 11].

sich bei den „nonhuman forces“ des Erzählens um Kräfte in/von Latenz.¹⁸ Das prekäre Tal, das es zu erzählen gilt, ist Schauplatz von Latenz, Erosion/*derangement* von *spatial* wie *temporal scales* – *Anthropo-Scene* in diesem Sinne. 2) Die Frage des Grundes erschöpft sich nicht im Verhältnis von Vorder- und Hintergrund, sondern weist überdies eine zeitliche Dimension auf: Erosion – bekanntlich ein raum-zeitlicher Prozess¹⁹ – ist die Formel für die Dynamik des Grundes, wie sie der Text nicht zuletzt buchstäblich anhand des Bodens/Grundes in Szene setzt. Wie eingangs diskutiert, bewegt sich anthropozänes Erzählen jenseits eines gesicherten Geländes, jenseits eines geregelten Meeresspiegels. In Form von Rissen und Schlamm inszeniert Frischs elementares Erzählen das *derangement of scale* – und damit seinen eigenen Ungrund.

Die von Herrn Geiser unaufhörlich beobachteten Risse sind eine Form der Dynamik des Grundes, eine andere ist Schlamm. Und vielleicht lässt sich kein besseres Medium für die Dynamik des Grundes/ein *derangement of scale* denken als Schlamm. Ja, ist nicht Schlamm, grundloser Grund, Inbegriff des Grundes in seiner *Dynamik* von Defiguration, Deformation? Im Dauerregen versinkt das Dorf im Schlamm. Nicht ein Tal wird erzählt, sondern eine Schlammlandschaft/*mudscape*: „Rinnsale da und dort und Fladen von Lehm, das gibt es immer bei langem Regen.“ (MF, S. 22) „Bäche[] mit Geschiebe“ (MF, S. 25), die die Wege unterbrechen, „Rinnsale, [...] man stapft durch Kies und Schieferschlam“ (MF, S. 100). Als Titel für die Erzählung hatte Frisch zunächst „Klima“ oder „Regen“ erwogen – beide würden die *posthuman agency* anthropozänen Erzählens deutlicher zur Geltung bringen als der Titel „Der Mensch erscheint im Holozän“. In diesem Sinne wäre auch der Titel „Schlamm“ denkbar gewesen. Ja, wird Schlamm nicht nur erzählt, sondern ist es auch Schlamm, der erzählt? Verschafft sich im „Gurgeln ums Haus“ (MF, S. 9) Schlamm als Träger von *agency* und elementarem Erzählen Gehör? Artikuliert sich im Gurgeln des Schlamms elementares Erzählen als chorisches Erzählen, Erzählen des Grundes?²⁰ Chorisches und Grund akzentuieren elementares Erzählen hin auf Dynamiken von Defiguration. Im Tal ohne Grund wird alles zum Grund. Schlamm agiert als Dynamik von Defiguration, wie sie sich nicht zuletzt am Ende der Erzählung zeigt. Am Ende ist Herr Geiser, der Protagonist, verschwunden. Wenn der Mensch im Holozän erscheint, so erfährt er im Anthropozän seine Dezentrierung. Die szenische Dynamik der *Anthropo-Scene* ist eine Dynamik des Grundes, die die

¹⁸ Zur Ästhetik des Anthropozäns als Ästhetik der Latenz vgl. auch Eva Horn, Hannes Bergthaller: *Anthropozän zur Einführung*, Hamburg 2020, S. 117–138 sowie Eva Horn: *Challenges for an Aesthetics of the Anthropocene*, in: *The Anthropocenic Turn: The Interplay between Disciplinary and Interdisciplinary Responses to a New Age*, hg. v. Gabriele Dürbeck, Philip Hüpkes, London, New York 2020, S. 159–172.

¹⁹ MF, S. 64: „Erosion ist ein langsamer Vorgang“.

²⁰ Zum Chorischen und zur Dynamik des Grundes in der „Anthropo-scene“ vgl. Elisabeth Strowick: *Eco-Szenarien der Finsternis. Chorisches im Anthropozän*, in: *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory* 98,2, 2023, S. 197–222, hier: S. 219–220.

Figur verabschiedet. Träger von Erzählung und Wahrnehmung sind human-non-humane Assemblagen, die Umwelt, das „man“ – mit Deleuze gesprochen – „unpersönliche[] und präindividuelle[] Singularitäten, das *man* des reinen Ereignisses, in dem *es* stirbt wie *es* regnet“.²¹

Bemerkenswert ist eine spezifische Form des Erzählens: die Verneinung,²² die sich vielfach im Text findet:

wenn es nicht über die Traufen plätschert, wenn das alte Gemäuer nicht naß ist, wenn da nicht Pfützen sind und wenn es nicht überall tropft und gurgelt [...], wenn nur der Brunnen plätschert, wenn man nicht durch Rinnsale geht, [...] ist es ein malerisches Dorf.“ (MF, S.33 f.) „[...] wenn nicht überall Tümpel sind, wenn es nicht tropft von jeder Tanne [...], und wenn die Straße nicht gesperrt ist [...] ist es ein malerisches Tal (MF, S.42).

Was sich im Modus der Verneinung zur Darstellung bringt, ist zweifellos alles andere als ein malerisches Dorf. Dauerregen, nasses Gemäuer, Pfützen und Tümpel, überall tropft und gurgelt es, man geht durch Rinnsale – ein Dorf/Tal, das im Schlamm versinkt. Was sich in der Verneinung artikuliert, ist der Grund. Verneinung ist die Form des Erzählens des Grundes – die Form, den Grund zu erzählen und die Form, in der der Grund erzählt. Auch die folgende Passage formuliert das Versinken des Tals im Schlamm im Modus der Verneinung:

Ein See, ein lehmbrauner See, der nach und nach das Tal füllt, ein namenloser See, der, in dem sein Wasserspiegel steigt von Tag zu Tag und auch in den Nächten, sich mit den steigenden Seen der anderen Täler vereint, bis die Alpen nur noch ein Archipel sind, eine Gruppe von Inseln aus Fels und Gletschern, die ins Meer hängen, ist nicht denkbar. (MF, S.30)

II. „Katastrophe ohne Ereignis“: Ecology of the Aftermath

Mit Blick auf die Dynamik des Grundes, wie sie der Text in Szene setzt, wird deutlich, dass die Erzählung im Kern um Hangrutsch und Schlammlawine, um das Versinken/Verschütten von Dorf und Tal kreist. In diesem Sinne könnte man behaupten, dass Frischs Erzählung am 28. Mai 2025 ihre katastrophische Aktualisierung erfahren hat: Durch einen Bergsturz am Kleinen Nesthorn waren mehrere Millionen Kubikmeter Gestein in Bewegung geraten, die auf den darunter gelegenen Birchgletscher gedrückt hatten, der dadurch seinerseits herabgestürzt war. Unter den gigantischen Massen aus Geröll, Eis und Wasser – einem Murgang/einer Schlammlawine – wurde das Bergdorf Blatten im Lötschental im

²¹ Gilles Deleuze: *Logik des Sinns*, übers. v. Bernhard Dieckmann, Frankfurt/Main 1993, S. 190.

²² Zur Verneinung in „Der Mensch erscheint im Holozän“ vgl. Karlheinz Rossbacher: *Lesevorgänge. Zu Max Frischs Erzählung „Der Mensch erscheint im Holozän“*, in: *Zeitgenossenschaft. Zur deutschsprachigen Literatur im 20. Jahrhundert. Festschrift für Egon Schwarz zum 65. Geburtstag*, hg. v. Paul Michael Lützel, Frankfurt/Main 1987, S. 252–265, bes. S. 257; Völker [Anm. 11], S. 228.

Wallis zu ca. 90 % verschüttet. Die restlichen Häuser fielen der anschließenden Flut zum Opfer. Die Bewohnerinnen und Bewohner des Dorfes konnten rechtzeitig evakuiert werden, ein Toter ist zu beklagen.²³ Findet Frischs Erzählung aus dem Jahr 1979 weniger als 50 Jahre später, im Zeichen radikal beschleunigter Gletscherschmelze, ihre katastrophische Vollendung?

Allerdings, so der entscheidende strukturelle Unterschied und spezifische Einsatz von Frischs elementarem Erzählen, zielt dieses gerade nicht auf das *Ereignis* von Hangrutsch und Schlammlawine. Elementares Erzählen als Dynamik des Grundes persistiert in der Latenz. Die Erzählung bricht dezidiert mit einer Vorstellung von Katastrophe als Ereignis. Was sich in der Erosion von *scale* vielmehr artikuliert, ist eine „ecolog[y] of the aftermath“,²⁴ die Raum-Zeitlichkeit von Latenz, in der die Katastrophe zugleich immer schon stattgefunden hat und noch aussteht. Nachträglichkeit/*deep past* und Zukünftigkeit/*deep future* verschränken sich zu einer *Anthropo-Scene*, die sich der Präsenz entzieht. Mit Rob Nixon ließe sich hier von *slow violence* sprechen, mit Eva Horn von einer „schleichende[n] Katastrophe ohne Ereignis“. ²⁵ Oliver Völker spricht mit Blick auf Frischs Erzählung von einer „langsamen Katastrophe“, von der „Abwesenheit einer plötzlich eintretenden Katastrophe“. ²⁶ Schauplatz der Katastrophe ist, anders gesagt, das Zwischen, die Latenz, die Ereignislosigkeit: „Sonst ereignet sich wenig“ (MF, S. 62, S. 142) heißt es wiederholt im Text. Und der Text inszeniert diese „Katastrophe ohne Ereignis“ in spezifischer Weise: Kein Ereignis (kein Hangrutsch, kein Sturz) im Tal wird erzählt, auffällig sind diesbezüglich vielmehr die Auslassungen, die Form der Verneinung sowie das serielle Erzählen von Rutschen und Stürzen an anderen Schauplätzen, über verschiedene Skalierungen hinweg.

„Die Auskünfte im Dorf sind widersprüchlich, andere behaupten, es sei gar kein Hang gerutscht“ (MF, S. 9), heißt es gleich auf der ersten Seite. Ausgespart ist, was ‚die einen sagen‘, die logische Ergänzung lautet: ‚dass ein Hang gerutscht ist‘. Über die Auslassung wird der potentielle Hangrutsch in prominenter Weise aufgerufen und bleibt über die widersprüchlichen Äußerungen, die die gesamte Erzählung durchziehen, abwesend-anwesend:

²³ Zum Bergsturz von Blatten vgl. den Wikipedia-Artikel, online unter: https://de.m.wikipedia.org/wiki/Bergsturz_von_Blatten (zuletzt am 13.08.2025).

²⁴ Rob Nixon: *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Cambridge MA, London 2011, S. 199.

²⁵ Eva Horn: *Zukunft als Katastrophe*, Frankfurt/Main 2014, S. 34.

²⁶ Völker [Anm. 11], S. 228. Vgl. auch Peter Utz: *Kultivierung des Katastrophe. Literarische Untergangsszenarien aus der Schweiz*, München 2013, S. 61: „Auch die Erosion entzieht sich als ‚langsamer Vorgang‘ (S. 64) seiner Vorstellungskraft, gerade weil kein katastrophisches Ereignis sie real erfahrbar macht – höchstens schleichend, nicht spektakulär, zeichnet auch dieser Text eine literarische Alpenapokalypse.“

Es sind Hänge herunter gekommen – (MF, S. 75); Es sind Hänge gerutscht (MF, S. 136); Es sind Hänge gerutscht, aber nicht hier, sondern hinten im Tal. Es sehe wüst aus. Der Bach habe sein Bett jetzt anderswo, [...] der ganze Talboden voll Geschiebe (MF, S. 72); weil die Meldung, daß ein Hang gerutscht sei, nicht stimmt (MF, S. 29).

Der Status des Hangrutsches bleibt unklar. Das Ereignis eines Hangrutsches oder Bergsturzes wird ebenso wenig erzählt wie der Sturz Herrn Geisers oder dessen mutmaßlicher Schlaganfall.²⁷ Gleichzeitig finden sich in der Erzählung wiederholte (Berg-)Stürze, (Hang-)Rutsche und (Tal-)Verschüttungen, und zwar auf anderen Schauplätzen, in unterschiedlicher Skalierung: zum einen auf geologischen Skalen, zum anderen in der Ereignislosigkeit des Alltäglichen.

Die geologischen und historischen Quellen, die Herr Geiser zum Tessin konsultiert, berichten von zahlreichen Bergstürzen, Überflutungen, Lawinen, die sich sowohl in der *deep past* sowie in der jüngsten Vergangenheit ereignet haben. „In den weit zurückliegenden Epochen des *geologischen Altertums* und *Mittelalters* war auch das Gebiet des heutigen Kantos Tessin zeitweise von dem tiefen Meere überflutet, das sich zwischen zwei uralten Kontinenten im Norden und Süden ausbreitete.“ (MF, S. 18) Erwähnt werden zudem „die vielen *Bergstürze* [...], die sich seit dem Rückgang der Gletscher ereignet haben, denn sie trugen nicht unwesentlich dazu bei, vielen Gegenden des Kantons Tessin das heutige Gepräge zu verleihen.“ (MF, S. 19) Der Boden ist gebildet durch glaziale Aufschüttung, Moränen, Geröll und „Schutt von den großen Gletschern der Eiszeit“ (MF, S. 57): „Das Dorf liegt auf einer schmalen, mit Grundmoräne bedeckten Hangterrasse, [...], ein Überrest eines ehemaligen Talbodens“ (MF, S. 58).

Frühere Katastrophen, denen man den Ereignischarakter nicht absprechen kann, umfassen:

- 1) das Bersten der Spitze des Monte Crenone im Jahr 1512: „die nachgleitenden Felslawinen begruben gar viele Häuser samt ihren Einwohnern, während von den entgegengesetzten Abhängen des Bergs andre gewaltige Erbmassen niedergingen und das Dorf Campo Bergino in der Bal Calanca verschütteten.“ (MF, S. 22) 2) „die Überschwemmungen des Jahres 1868 – die die Kirche von Loderio begruben [...]. In der Nacht vom 27. September brach eine heftige und ganz unerwartete Flut über Cumiasca [...] nieder, zerstörte den Ort vollkommen und vernichtete achtzehn Menschenleben.“ (MF, S. 23) 3) „Am 23. März des Jahres 1851, nach einem ununterbrochenem Schneefall von drei Tagen, lösten sich mehrere gewaltige Lawinen [...] von den Gipfeln der umliegenden Berge und stürzten [...] auf die unselige Ortschaft herab und verschütteten neun Behausungen.“ (MF, S. 23)

²⁷ „Sieben oder acht Stunden können vergangen sein, seit Herr Geiser gestürzt ist – Vielleicht ist ein Stuhl gerutscht.“ (MF, S. 121) Von „Schlaganfall“ ist einzig im letzten Ausschnitt aus dem „Großen Brockhaus“ die Rede (MF, S. 141).

Eine weitere Quelle weiß zu berichten, dass die Maggia zwischen 1890 und 1926 „im Jahr durchschnittlich 550.000 Kubikmeter Geröll ins Delta“ (MF, S. 44) geschwemmt hat. Und auch kürzlich gab es einen Erdrutsch: „Schon einmal, 1970, ist unterhalb des Dorfes ein Stück der Straße abgerutscht“ (MF, S. 41). „Rutsche solcher Art hat es in der Gegend immer gegeben –“ (MF, S. 41). Katastrophe erscheint als Wiederholung. Der Grund – alles andere als ein kalibriertes Fundament des Erzählens – ist Schauplatz wiederholter Überflutungen und Verschüttungen und gerade in dieser Dynamik und Erosion von *scale* ‚maßgeblich‘ für elementares Erzählen.

Angesichts dieser Sammlung von Katastrophen überrascht die folgende Passage: „Seit Menschengedenken ist in diesem Tal kein Dorf verschüttet worden, und wo jemals Felsen heruntergestürzt sind und einige Ställe verschüttet haben, ist nie wieder gebaut worden.“ (MF, S. 46) Doch ist auch dieser Satz im Modus der Verneinung gehalten, was heißt, dass er das Nicht-Denkbar zugleich erzählt und zum Verschwinden bringt. Man kann hier von einer für das Anthropozän charakteristischen symptomatischen Rede sprechen. Frischs Verneinung vollzieht eine doppelte Bewegung: Artikuliert sich in ihr zum einen das Nicht-Denkbar/Katastrophisch-Unvorstellbare, stellt sie sich zum anderen als Verleugnung dieser allgegenwärtigen Katastrophe/Katastrophe-in-Latenz dar. Entsprechend ist auch die Rede in sich widersprüchlich, heterogen. Wer spricht hier? Auf die zitierte Passage folgt der Satz: „Die Einheimischen kennen ihr Tal.“ (MF, S. 46) Handelt es sich bei der Verneinung-als-Verleugnung um die Rede der Einheimischen? „Wer aber“, so gegenläufig das Sensorium Herrn Geisers/des Textes für das „environmental uncanny“²⁸, wie es sich in der Dynamik des Grundes/Erosion von *scale* artikuliert, „kennt schon sein eigenes Tal?“ Eine vergleichbare Ambiguität zeichnet auch den folgenden Satz aus: „Niemand im Dorf glaubt, daß eines Tages oder in der Nacht einmal der ganze Berg ins Rutschen kommt und das Dorf verschüttet für alle Zeit.“ (MF, S. 10) Auch dieser Satz lässt sich zugleich als Verleugnung von *global warming* und als Ausdruck des Bewusstseins der Möglichkeit lesen, dass „einmal der ganze Berg ins Rutschen kommt und das Dorf verschüttet für alle Zeit“.

Nicht nur auf geologischer *scale* und in historischen Berichten setzt der Text die Dynamik des Grundes in Szene, wiederholte Stürze ‚ereignen‘ sich auch im Alltäglichen, dem Schauplatz von Langeweile und Ereignislosigkeit. Der Text inszeniert die Erosion zeitlicher *scale* im Alltäglichen in Form von Langeweile. Der Dauerregen macht das Verlassen des Hauses unmöglich. Um die Zeit herumbzubringen, beschäftigt sich Herr Geiser nächtelang mit sinnlosen Tätigkeiten wie etwa dem Versuch, eine Pagode aus Knäckebrot zu bauen:

²⁸ Ghosh [Anm. 13], S. 32. Zum „environmental uncanny“ als Emergenz des Grundes vgl. Strowick [Anm. 20], S. 219 f.

Es müsste möglich sein, eine Pagode zu türmen aus Knäckebrötchen [...]. Vielleicht wird es nie eine Pagode, aber die Nacht vergeht. [...] Wacklig wird es immer beim vierten Stockwerk; ein Zittern der Hand, wenn das nächste Knäckebrötchen angelehnt werden soll, oder ein Husten, nachdem der Giebel eigentlich schon steht, und alles ist wieder eingestürzt – (MF, S. 9).

Man mag diesem Geschehen bzw. Detail die Beiläufigkeit nicht absprechen wollen. Ja, gerade in seiner Beiläufigkeit/Unbedeutendheit erweist sich das Alltägliche als Schauplatz, auf dem sich der im Erzählen ausgesparte Bergsturz/Hangrutsch vollzieht, und zwar wiederholt: „und alles ist wieder eingestürzt –“ (MF, S. 9). Ein weiterer Sturz auf dem Schauplatz des Alltäglichen vollzieht sich im Garten: „Eine kleine Mauer im unteren Garten (Trockenmauer) ist eingestürzt: Geröll im Salat“ (MF, S. 14). Geröll/Moräne und Haussalat fallen zusammen, stürzen in eins. Es lässt sich hier von einem „clash of scales“²⁹ sprechen: Frischs Erzählen verschaltet geologische Skalen (*deep time and space*) mit der Raumzeitlichkeit des Alltäglichen.³⁰

„Der Mensch erscheint im Holozän“ erzählt Katastrophe in Latenz, Latenz als Katastrophe. Es stürzt nicht und stürzt doch überall. Der Text suspendiert das ‚Ereignis‘ des Bergsturzes/Hangrutsches/der Verschüttung des Tales qua wiederholter Stürze *over multiple and incommensurable scales at once*. Im Erzählen serieller Nicht-Ereignisse/im seriellen Nicht-Ereignis des Erzählens verschiebt der Text die Skalen des Erzählens von der Raum-Zeitlichkeit der Katastrophals-Ereignis hin zu einer *ecology of the aftermath* – eine Zeitlichkeit, die nicht nach Zwischenzeiten/Intervallen organisiert ist, sondern in der alles zum Zwischen, „alles zum Intervall“³¹ wird: zu einem sich fortzeugenden *aftermath*, einer andauernden Katastrophe.

²⁹ Eva Horn, Hannes Bergthaller: *The Anthropocene. Key Issues for the Humanities*, London, New York 2020, S. 102 (mit Bezug auf Timothy Clark: *Ecocriticism on the Edge. The Anthropocene as a Threshold Concept*, London, New York 2015).

³⁰ Auch auf der Ebene bildlicher und textueller Darstellung lässt sich von einer Dynamik des Grundes sprechen: Mit ihrem Effekt von Defiguration/der Auslöschung des Bildes macht sich die Dynamik des Grundes im Rutschen des TV Bildes bemerkbar: „[...] dann plötzlich Geflimmer, und wenn Herr Geiser an den Knöpfen dreht, plötzlich rutscht das Bild weg, der Ton bleibt, Beifall überlaut, während die Bilder langsam oder hastig nach oben rutschen oder nach unten, schließlich zucken nur noch schwarze und weiße Streifen.“ (MF, S. 29 f.) Auch der durch die Montage von Text- und Bildmaterial erzeugte „Resonanzraum“ des Textes (Völker [Anm. 11], S. 233) ließe sich mit Blick auf eine Dynamik des Grundes denken; Erosion von *scale* wäre hierbei typographisch zu fassen.

³¹ Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, übers. v. Gabriele Ricke, Ronald Voullé, Berlin 2005, S. 662.

III. „Katastrophe in Permanenz“: *Tense Future*

„Katastrophe ohne Ereignis“ heißt zugleich: „Katastrophe in Permanenz“³². „Dass es ‚so weiter‘ geht, ist die Katastrophe“³³, so Walter Benjamin. Das Ende von Frischs Erzählung setzt das So-Weitergehen, die „kontinuierliche Katastrophe“³⁴ des Anthropozäns in Szene. Am Ende, auf zwei absatzlosen Druckseiten, ist Herr Geiser/der Protagonist verschwunden; Träger der alltäglichen Szene sind Umwelt und „man“. Die Wiederholungsstruktur des Endes wurde in der Forschung verschiedentlich herausgearbeitet. Die Szene setzt sich aus „vorherigen Versatzstücken“³⁵ zusammen. Wiederkehrende Sätze sind etwa: „Sonst ereignet sich wenig.“ (MF, S. 62, S. 142) „Viele Kastanien haben den Krebs“ (MF, S. 67, S. 142). „Alles in allem kein totes Tal“ (MF, S. 60, S. 142). „Die Gletscher, die sich einmal bis Mailand erstreckt haben, sind im Rückzug.“ (MF, S. 57, S. 143) Die Wiederholungsstruktur des Endes bedeutet nicht Abschluss, sondern Fortsetzung/So-Weitergehen. Schon angesichts dieser vier Sätze wird man kaum von einer friedlichen Szene oder gar einem Idyll sprechen wollen. Auch ‚Ereignislosigkeit‘ und Verneinung deuten, wie bereits diskutiert, auf alles andere als auf einen beruhigenden Zustand hin. In diesem Sinne ist auch die Verneinung im ersten Satz der Schlusspassage („un-“) mitzulesen: „Das Dorf steht unversehrt.“ (MF, S. 141)³⁶ Karlheinz Rossbacher kommentiert die Schlusspassage ganz im Sinne von Herrn Geisers Zukunftserwartung:

Alles geht weiter, mit oder ohne Herrn Geiser, aber alles hat [...] de[n] Schrecken einflößenden Charakter von Vorläufigkeit angenommen. „Das Dorf steht unversehrt.“ (141) – Wie lange noch? „Alles in allem kein totes Tal.“ (142) Wird es nicht doch sterben. „Viele Kastanien haben den Krebs.“ (142) Wie weit wird er um sich greifen? „Die Gletscher, die sich einmal bis Mailand erstreckt haben, sind im Rückzug.“ (143) Werden dann nicht auch die Polkapen schmelzen und – wie mehrmals zuvor erwähnt – Städte und Küsten ersäufen?³⁷

Auch das Ende der Erzählung inszeniert Latenz/Ereignislosigkeit als Katastrophe/*slow violence* und ist mithin kein Ende, sondern Erosion des Endes: Weitergehen. Es ist, wie gesagt, eine spezifische Figur des So-Weitergehens, die der Text entwirft: eine *ecology of the aftermath*, Weitergehen als sich fortzeugendes *aftermath*, die auf Dauer gestellte Katastrophe.

³² Walter Benjamin: Zentralpark, in: ders.: Gesammelte Schriften, hg. v. Herrmann Schwepenhäuser, Rolf Tiedemann, Bd. I.2, Frankfurt/Main 1991, S. 651–690, hier: S. 660.

³³ Ebd., S. 683.

³⁴ Ebd.

³⁵ Stobbe [Anm. 11], S. 370.

³⁶ An früherer Stelle hatte es geheißen: „Auch das nächste Dorf steht unversehrt. Pfützen auch hier –“ (MF, S. 42). Der Folgesatz („Pfützen auch hier“) unterstützt die Lektüre des vorangegangenen Satzes im Sinne der Versehrung des Dorfes.

³⁷ Rossbacher [Anm. 22], S. 259.

Das So-Weitergehen/die *ecology of the aftermath* impliziert ein spezifisches Denken von Zukunft. Dieses zeigt sich nicht nur in Herrn Geisers obsessivem Aufspüren von Rissen, die auf „mögliche Katastrophen“³⁸ hindeuten, sondern in der gesamten Anlage der Erzählung, die sich mit ihrer Erosion von *scale*, ihrem Verfahren seriellen (Nicht-)Erzählens *over multiple and incommensurable scales at once* präzise in der Zeitlichkeit von *aftermath*/Erwartung hält. Welcherart Denken von Zukunft – Zukunft aus dem *aftermath*/aus *Nachträglichkeit* – entwickelt Frischs Erzählung? Der Text selbst fasst dieses Denken in einem Satz zusammen: „Man muß auf alles gefaßt sein“ (MF, S. 45).

Mit Paul Saint-Amour lässt sich dieses Denken von Zukunft als *tense future* – Verkehrung von *future tense* in *tense future* – bezeichnen.³⁹ Mit Bezug auf die Zwischenkriegszeit diagnostiziert Saint-Amour ein „anticipatory syndrome“⁴⁰, „a pre-traumatic stress syndrome whose symptoms arose in response to a potentially oncoming rather than already realized catastrophe“.⁴¹ Insbesondere in den späten 1910er und 1920er Jahren verbindet sich die Erinnerung an den Ersten Weltkrieg mit dem Schreckgespenst eines zweiten, zukünftigen Krieges, womit sich Gegenwart in Echtzeit als Zwischenkriegszeit darstellt. Posttraumatisches wird zum Prätraumatischen. Was sich darin artikuliert, ist eine traumatische Dimension von Zukunft. Saint-Amour bezieht sich u. a. auf Eugène Minkowskis Gedanken zur *gelebten Zukunft*.⁴² Es ist das von diesem beschriebene Phänomen der „Erwartung“⁴³, das nicht nur mit Blick auf die Zwischenkriegszeit, sondern auch auf die Gegenwart unseres Anthropozäns von besonderem Interesse ist. Im Unterschied zur „Aktivität“, in der „ich zur Zukunft hin[strebe]“, verläuft die Zeit in der „Erwartung“ „in einer entgegengesetzten Richtung. Hier fühle ich“, so Minkowski,

die Zukunft in unmittelbarer Weise mit ihrer ganzen Wucht auf mich zukommen.⁴⁴ Es scheint, als ob das ganze Werden, das außerhalb des Individuums zusammengeballt ist, auf dieses als eine mächtige und feindliche Masse losstürze, um es zu vernichten. [...] So durchdringt die Erwartung das Individuum [...]. Wir *erwarten* ohnmächtig die unvermeidliche und ganz nahe Vernichtung [...], gebannt und gelähmt vor Schreck.⁴⁵

³⁸ Utz [Anm. 26], S. 62.

³⁹ Paul Saint-Amour: *Tense Future: Modernism, Total War, Encyclopedic Form*, Oxford 2015.

⁴⁰ Ebd., S. 13.

⁴¹ Ebd., S. 8.

⁴² Vgl. Eugène Minkowski: *Die gelebte Zeit*, Bd. I: Über den zeitlichen Aspekt des Lebens, übers. v. Meinrad Perrez, Lucien Kayser, Salzburg 1972, S. 85–135.

⁴³ Neben der Erwartung analysiert Minkowski auch Aktivität, Wunsch, Hoffnung, Gebet, sowie das Streben nach sittlichem Tun als Phänomene *gelebter Zukunft*.

⁴⁴ Minkowski [Anm. 42], S. 94.

⁴⁵ Ebd., S. 93.

Agency liegt nicht, wie im Falle von „Aktivität“ beim Subjekt, sondern im Werden, in der Umgebung, kurz: in der Dynamik des Grundes, wie sie auch Frischs elementares Erzählen in Szene setzt. „Erwartung“, so Minkowski, „durchdringt“ das Individuum, das in ihr zum „Nichts“⁴⁶ wird. Zukunft generiert sich aus der bevorstehenden Vernichtung. „Erwartung“ ist Warten auf das zugleich Unerwartete wie Unausweichliche, den Tod. Zukunft als *tense future* beschreibt „an anxious and even wounding sense of futurity“⁴⁷: Zukunft, die „mit ihrer ganzen Wucht“ auf uns „zukommt“,⁴⁸ „violence seen as oncoming“.⁴⁹ „[T]he future appears foreclosed“.⁵⁰ Das von Saint-Amour beschriebene „anticipatory syndrom“ hat *zeitdiagnostischen*, nicht prognostischen Wert. Es handelt sich nicht um die Vorhersage zukünftiger Ereignisse. Was die Figur der Zukunft-als-Katastrophe zeigt,⁵¹ ist nicht zukünftige Gewalt, sondern Zukunft-aus-Katastrophe/*aftermath*; was sich in ihr artikuliert, ist Gewalt, die längst stattgefunden hat: „violence anticipated is violence already unleashed“.⁵²

Frischs „Der Mensch erscheint im Holozän“ bezeugt das „anticipatory syndrom“, die *tense future*/Zukünftigkeit aus dem *aftermath*, für den Kontext des Anthropozäns. Die Erosion von *scale*, wie sie sich in Frischs Erzählen vollzieht, geht raum-zeitlich über den Rahmen von Saint-Amours Überlegungen zu *tense future* hinaus, ja, erlaubt es, das Konzept von *tense future* für das Anthropozän zu reformulieren. Und auch hier ist es wieder die Dynamik des Grundes, in der sich die Erosion von *scale* artikuliert, dieses Mal in Form der Gletscherschmelze. Minkowski illustriert das Phänomen der Erwartung anhand der Kollision mit einem Eisberg: „Es ist wie ein Eisberg, der plötzlich vor dem Bug eines Schiffes auftaucht und dieses in einem Augenblick unausweichlich zerschellt.“⁵³ Nicht mehr der Untergang der *Titanic*⁵⁴, die Plötzlichkeit einer Katastrophe-als-Ereignis, kann heute als Bild für die Zukunft als Katastrophe erhalten. Vielmehr ist es gerade das Schmelzen des Eisbergs, *global warming* als *slow violence*, in dem Zukunft mit nicht geringerer Wucht – wenngleich anderer Zeitlichkeit – auf uns zukommt.

Die Gletscher befinden sich seit Jahrhunderten im Rückzug. (MF, S. 63) Die Gletscher, die sich einmal bis Mailand erstreckt haben, sind im Rückzug. (MF, S. 57, S. 143) Wenn das Eis der Arktis schmilzt, so ist New York unter Wasser. (MF, S. 70)

⁴⁶ Ebd., S. 96.

⁴⁷ Saint-Amour [Anm. 39], S. 13.

⁴⁸ Minkowski [Anm. 42], S. 94.

⁴⁹ Saint-Amour [Anm. 39], S. 13.

⁵⁰ Ebd., S. 12.

⁵¹ Vgl. auch Horn [Anm. 25].

⁵² Saint-Amour [Anm. 39], S. 13.

⁵³ Minkowski [Anm. 42], S. 93.

⁵⁴ In diesem Sinne liest Stephen Kern Minkowkis Bild des Eisbergs, vgl. Stephen Kern: *The Culture of Time and space, 1880–1918*, Cambridge 1983, S. 90.

Dies schreibt Frisch im Jahr 1979. Und wie lesen wir diese Sätze heute, im Wissen um das alarmierende Fortschreiten der Gletscherschmelze, wie es u. a. der Unesco-Bericht aus dem Jahr 2025 dokumentiert?⁵⁵

In der prekären Dynamik des Grundes von Frischs elementarem Erzählen artikuliert sich die *tense future* des Anthropozäns als Form von *slow violence*. Nicht Warten *auf* die Katastrophe, sondern Warten in der auf Dauer gestellten Katastrophe heißt Erwarten im Anthropozän. Frischs Erzählung zeigt, dass die Zukunft im Anthropozän nicht per se offen ist. Ein Verständnis von Zukunft „uncritically premised on the future’s openness“, so Saint-Amour, „pays scant attention to the shape of that opening, to the constraints on futurity’s aperture.“⁵⁶ Es ist die „seemingly foreclosed future“⁵⁷, von der her die Öffnung der Zukunft zu denken ist. Es ist die Dynamik des Grundes/Erosion von *scale*, mittels derer Frischs Erzählung Schließungen und potentielle Öffnungen von Zukunft im Anthropozän erkundet und dabei nicht zuletzt die Einsicht formuliert, dass die Zukunft selbst auf dem Spiel steht.

Prof. Dr. Elisabeth Strowick
Department of German
New York University
19 University Place, Room 333
New York, NY 10003
USA
strowick@nyu.edu

⁵⁵ Vgl. 2025 Edition of the United Nations World Water Development Report: Mountains and Glaciers, online unter: <https://www.unesco.org/reports/wwdr/en/2025> (zuletzt am 13.08.2025).

⁵⁶ Saint-Amour [Anm. 39], S. 30.

⁵⁷ Ebd.

IM ELEMENT DER LITERATURGESCHICHTE
Zum Fokus Erde in Oswald Eggers „Herde der Rede“
von Rahel Villinger, Zürich

Abstract:

In der vormodernen europäischen Literatur-, Philosophie- und Wissensgeschichte sind die ‚Elemente‘ sowohl das buchstäbliche Material der dichterischen Rede als auch kosmische Stoffe und Medien des Lebens. Oswald Eggers Poem „Herde der Rede“ kompiliert und collagiert Texte dieser Tradition in der Form von (unausgewiesenen) Zitaten, Übersetzungen und Adaptionen. Poetologisch betrachtet ist wiederum die Literaturgeschichte das Element, in dem die dichterische Rede Eggers lebt, aus dem sie sich durch die Aufnahme und transformierende Verstoffwechselung von Stoffen, Gattungen, Formen und Verfahren nährt und entwickelt. Ziel des Beitrags ist, die ko-konstitutiven Verschränkungen von Literatur(geschichte) und kulturellem Leben *mit* und *in* elementarer Natur aufzuzeigen, deren Bruchstücke Eggers Verfahren in der ‚Erde der Rede‘ okzidentaler Texte aufliest, sprachkünstlerisch verflüssigt und in neue Zusammenhänge versetzt. Ein Fokus liegt dabei auf dem Element Erde und damit auf Eggers Adaption von Traditionslinien der Georgik, die in „Herde der Rede“ mit Figuren der literarischen Bukolik gekreuzt werden.

In premodern European literary, philosophical, and intellectual history, the ‘elements’ are both the literal material of poetic speech and the cosmic substances and media of life. Oswald Egger’s poem “Herde der Rede” (‘Herds of Speech’) compiles and collages texts from this tradition in the form of (unattributed) quotations, translations and adaptations. From a poetological perspective, literary history is the element in which Egger’s poetic speech lives – an element from which it nourishes itself and develops through the incorporation and transformative metabolization of materials, genres, forms and procedures. The aim of this article is to illuminate the co constitutive intertwining of literature (including literary history) and cultural life with and within elemental nature – fragments of which Egger’s method gathers from the ‘earth of speech’ in Occidental texts, then artistically liquefies and relocates them into new constellations. One focus of the study is on the element earth and thus on Egger’s adaptation of georgic traditions, which in “Herde der Rede” are interwoven with figures from bucolic literature.

Auf einer Seite der Überlieferung stehen, auf beiden Seiten der Überlieferung stehen, zyklische Besonnenheit. Auf welcher Seite gehst du, stehst du eigentlich? Vers, der nach beiden Seiten hinkt, Gedritterschein, invers einseitwendige Verfahrensweise. Eine lineale Linie finden, die jeden Herd der Rede in zwei und zwei Gebiete teilt, geradegeführt (den Bug des Buchs), wie in Erde und Wasser, in Wasser und Luft, in Luft und Feuer, in Feuer und Erden Ton in Ton (,ein Scheit allein brennte nicht').¹

Oswald Eggers ca. 300 Buchseiten langes, im Untertitel so genanntes „Poem“ „Herde der Rede“ (1999) ist, einerseits, eine Anverwandlung der pastoralen Tradition der Bukolik. Die Dichterfigur ist hier der Hirte und Nomade, der seine Herde (der Rede) hütet und treibt: antreibt, zusammentreibt und „übertreibt“. ² Verfolgt man die mehrsprachigen Textschichten in Eggers Buch, die diese Bezüge entfalten, stößt man auf eine erste Ursprungslinie der Kulturgeschichte: Die nomadische Existenzweise von Hirtenvölkern, die Egger in „Herde der Rede“ unter anderem über das Vokabular des Sammelns³ und der Jagd auch mit den kulturgeschichtlich älteren nomadischen Lebensformen der Jäger und Sammler kreuzt.⁴ Zugleich trägt der Buchtitel aber auch die Bedeutung von ‚Herden der Rede‘ im Plural, im Sinne von ‚Herd‘, lateinisch ‚focus‘, als Koch- und Feuerstelle, Infektionsherd, Ursprung oder Brennpunkt. ‚Herde der Rede‘, grammatisch im Plural, sind also die Punkte oder Stellen, von denen die Rede ausgeht, die die Rede anfeuern, anheizen, schmelzen und in andere Aggregatzustände übergehen lassen, die sie infizieren oder auch anders bzw. neu fokussieren. ‚Focus‘ meint zudem auch ‚Haus‘ oder ‚Hof‘. Zusammen mit der Bedeutung von ‚Herd‘ als Feuerstelle – dem Ursprungsmarker der Menschheitsgeschichte schlechthin – ist damit eine zweite Linie von Kulturgeschichte anvisiert, die Geschichte des Ackerbaus und der Sesshaftigkeit, die zur Gattungsgeschichte

¹ Oswald Egger: *Herde der Rede. Poem*, Frankfurt/Main 1999, S. 186. Im Folgenden zitiert unter Angabe der Sigle HdR und Seitenzahl im laufenden Text.

² Vgl. zum Treiben (Antreiben, Zusammentreiben und Übertreiben) der Rede bei Egger; zur minutiösen Aufarbeitung von Schichten altgriechischer, lateinischer und französischer Sprach- und Dichtungsgeschichte in diesem Zusammenhang, insbesondere der Bukolik, sowie zum Hinweis auf die klang- und schriftbildliche Ähnlichkeit von *Poëma* (Gedicht), *Poimne* (Herde) und *Poimén* (Hirt) und der Rolle dieser Bezüge in „Herde der Rede“ Thomas Schestag: *Übertreibungen*, in: *„Wort für Wort“ – Lektüren zum Werk von Oswald Egger*, hg. v. Martin Endres, Ralf Simon, Berlin/Boston 2021, S. 287–296. Auch im poetologisch komplementären, ebenfalls 1999 erschienen Band *„Der Rede Dreh. Poemanderm Schlaf“* wird mit der Figur des Poemanders von Poimandres aus dem *Corpus Hermeticum* eine Hirtenfigur (Poimandres ist der ‚Hirte der Menschen‘) variiert.

³ Die Tätigkeit des Lesens (lateinisch ‚legere‘: lesen, auflesen, sammeln), die in Eggers Texten durchgängig reflektiert wird, ist in „Herde der Rede“ als Sammeln oder Auf-sammeln bzw. Auflesen vor allem von pflanzlichen und botanischen Wortaggregaten (oft Kräuter und Früchte) figuriert.

⁴ Vgl. zum Nomadischen und zum Vokabular der Jagd nochmals Schestag [Anm. 2].

der Georgik führt.⁵ So impliziert bereits der Buchtitel neben dem Feuer ein zweites der klassischen vier Elemente seit Empedokles: die Erde, die „Herde“ und „Rede“ auch anagrammatisch enthalten.

Analog könnte eine Lektüre von Eggers Poem auf die Elemente Wasser (bzw. auf verschiedene Gewässer, Uferlandschaften u. a.) oder Luft (bzw. Äther, Atem, Wind, Hauch u. a.) fokussieren, die das Buch als Buchstabenkombinationen, Namen, poetische Stoffe und Medien sowie natur- und kulturphilosophische Konzepte des Elementaren ebenfalls durchziehen. Relevant für die verschiedenen möglichen Foci sind jeweils Worte, die mit dem Wortfeld des jeweiligen Elements etymologisch, morphologisch oder phonetisch verwandt sind. Zudem müssen bei Egger stets auch Beziehungen zwischen mehreren Sprachen sowie veraltete Sprachschichten, Dialekte und Varietäten der jeweiligen Sprachen in Betracht gezogen werden. Im Folgenden beschränke ich mich weitgehend darauf, das Element Erde (bzw. Acker, Land, Lehm, Staub, Stein u. a.) in „Herde der Rede“ zu verfolgen, was punktuell aber auch erfordert, Vorkommen, Rolle und Bedeutung von Elementen in Eggers Text im Plural bzw. als Kollektiv zu thematisieren.

Ziel des Aufsatzes ist insgesamt, die ko-konstitutiven Verschränkungen von Literatur(geschichte) und kulturellem Leben *mit* und *in* elementarer Natur aufzuzeigen, die Eggers Verfahren in der ‚Erde der Rede‘ okzidentaler Texte aufliest, verflüssigt und in neue Zusammenhänge versetzt.⁶ Im poetologischen Sinn meint ‚Natur‘ häufig – und so auch bei Egger – das nicht Gemachte, Unverfügbare, materiell unbestimmbar Gegebene und seine Kräfte. Im Kontext der vormodernen Tradition, die in „Herde der Rede“ bestimmend ist, ist der Begriff aber vor allem auch im Sinne der alteuropäischen Naturphilosophie des Elementaren zu verstehen. ‚Natur‘ bezieht sich hier auf den Planet Erde, seinen

⁵ Für eine klärende Diskussion des Verhältnisses von Bukolik und Georgik im Kontext aktueller Debatten der Environmental Humanities und in klarer Absetzung beider Gattungsgeschichten von ideologisch eingefärbten Konzeptionen der Naturdichtung vgl. Robert Stockhammer: Die Verdrängung der Georgik. Auch: Zur Geschichte der Dichotomisierung von ‚Natur‘ und ‚Kultur‘, in: Landwirtschaft und Literatur, hg. v. Stephan Kammer, Karin Krauthausen, Zürich 2025, S. 43–63. Ich danke außerdem Charles de Roche für augenöffnende Hinweise zur Verbindung der zwei geschichtlich – auch sprach-, schrift- und literaturgeschichtlich – kultur(en)konstituierenden Linien in Eggers Buch. Für ein gutes Beispiel einer Interferenz dieser Linien im Zusammenspiel von „treiben“, „Herde“, „Herd“, „hüten“, „focussieren“, „Höfe“, „weide“ und „Hof“ vgl. die mittlere Stanze in HdR 108.

⁶ Die in den frühen Werken Eggers omnipräsente geologische und/oder elementare Verknüpfung von Erde und Rede (ebenso wie die geographische von Wort und Ort) findet sich auch bei Paul Celan, dessen Werk in Eggers „Herde der Rede“ ein weiterer wichtiger Sprachhof oder -herd ist. Vgl. zu Celan Sandro Zanetti: Orte/Worte – Erde/Rede. Celans Geopoetiken, in: Geopoetiken. Geographische Entwürfe in den mittel- und osteuropäischen Literaturen, hg. v. Magdalena Marszałek, Sylvia Sasse, Berlin 2010, S. 115–131.

Kosmos und die Ensembles mehr-als-menschlicher Wesen, die ihn bevölkern.⁷ Wie zu zeigen sein wird, eröffnet Eggers Text damit auf ganz eigene dichterische Weise plurale Möglichkeitsräume, die (historische) Beziehung von Natur und Kultur nicht dichotomisch, sondern irreduzibel naturkulturell zu erfahren, zu denken und neu zu entwerfen.

I. Georgica der Gegenwart

In einem Interview mit Michael Braun hebt Egger den einen Fokus (noch einmal, es ist *einer* von mehreren beim Schreiben leitenden bzw. beim Lesen möglichen Foci) auf das Element Erde und die Kultur- und Poetikgeschichte des Ackerbaus hervor: „*Herde der Rede* hatte zum *einen* Ausgangspunkt das (uneilfertige) Vorhaben, eine Georgica der Gegenwart zu schreiben.“⁸ Im Folgenden werde ich zunächst diesem Ansatzpunkt nachgehen. Was heißt es, dass Egger in der Tradition der Georgik schreibt, noch dazu: *für* oder *aus* oder *als ein Text der Gegenwart*? Was bedeutet dieses Vorhaben gattungspoetisch gesprochen und mit Blick auf Eggers Verfahren und Poetologie?

Wie gesagt ist die Georgik jedoch nur einer von mehreren literatur- und gattungsgeschichtlichen ‚Herden‘, die im Buch „*Herde der Rede*“ neu ‚angefeuert‘, d. h. mit Blick auf Stoffe, Gehalte, Formen und Verfahren neu adaptiert werden. Man würde das Verfahren und den Sinn von Eggers elementarem lyrischen Sprechen im Medium der Tradition verkennen, bedächte man nicht, was einleitend schon angedeutet wurde. Die literaturhistorische Georgik interferiert bei Egger mit der Tradition der Bukolik sowie mit weiteren literarischen ‚Herden‘ von der Antike über das Mittelalter bis zu Renaissance, Neuzeit und Moderne, auf die im vorliegenden Rahmen nicht alle eingegangen werden kann. Es ist daher klar, dass „eine Georgica der Gegenwart zu schreiben“ nicht heißen kann, dass in Eggers Buch eine Poetik umgesetzt würde, die historischen Beispielen der

⁷ Insgesamt sind dies m. E. die hier primär relevanten Naturbegriffe. Hartmut Böhme betont in einem für den vorliegenden Aufsatz wichtigen Zusammenhang die kulturwissenschaftlich notwendigen, aber vernachlässigten (historischen) Begriffe der Natur als „ontologischen Grund, materialen Stoff, symbolisches Feld und geschichtliche Bühne der kulturellen Prozesse“ sowie als „die auf allen Ebenen des Kulturprozesses als kopräsent vorauszusetzende Kraft“, die „dem Unverfügbaren an[gehörig]“ ist. Hartmut Böhme: Vom Cultus zur Kultur(wissenschaft). Zur historischen Semantik des Kulturbegriffs, in: Literaturwissenschaft – Kulturwissenschaft. Positionen, Themen, Perspektiven, hg. v. Renate Glaser, Opladen 1996, S. 48–68, hier: S. 63.

⁸ Oswald Egger: Über die natürliche Magie der Einbildungskraft. Ein Briefgespräch in zehn Kapiteln mit Michael Braun anlässlich der Verleihung des Clemens Brentano Förderpreises für Literatur der Stadt Heidelberg 2000 an Oswald Egger, online unter: <https://www.heidelberg.de/HD/Rathaus/Interview+mit+Oswald+Egger.html> (zuletzt am 02.09.2025), Herv. im Zitat R.V. Der darauffolgende Satz ergänzt: „Überhaupt bewegen einander meine Interessen (wieder) zunehmend um die poetikgeschichtliche Triade jener trivialen Rivalität, ein Dichter, Dichtung habe dreierlei zu tun (und selbender zu verfassen): Eklogen, eine Georgica, und die Aenäis.“

Gattungsgeschichte der Georgica in Form und Gehalt unmittelbar entsprechen würde. Die ‚Form‘ von Eggers Poem entspricht am ehesten noch der formlosen Form des modernen Romans als einer Gattung, die im Sinne ihrer frühromanischen Bestimmung alle möglichen historischen Gattungen und Künste in sich integrieren kann. Aber auch dieser Vergleich ist womöglich irreführend, insofern jeweilige intertextuelle Zitate, gattungsgeschichtliche Adaptionen, literarische Übersetzungen, Anklänge oder Anspielungen dem verdichteten Text bei Egger nicht unvermischt und in klarer Absetzung von anderen Bezügen ablesbar sind. Egger kompiliert Referenzen auf verschiedene Gattungen und Einzelwerke spielerisch und ohne Hierarchien mit zahllosen Überlappungen auf allen Ebenen.

Primär strukturierend ist dabei das „*Herde der Rede Moiré*“ (HdR 90) als ein zunächst vor allem schriftbildlich, graphisch und rhythmisch-klanglich erzeugtes Prinzip der flexiblen und multiplen Fokussierbarkeit von Syntax, Klang, Rhythmik und Morphologie der Rede, die die Wahrnehmung der Lesenden entsprechend verschiedentlich fokussieren lässt. Eine Supraform ist also dadurch erzeugt, dass sich die Verse je nach Fokus anders lesen lassen und dass nach dem Prinzip der Moiré diese Lesbarkeiten im Text über- oder ineinander gelegt sind. Ein basales Beispiel der Umsetzung dieses Moiré-Prinzips – noch unabhängig vom damit oft verbundenen Changieren zwischen verschiedenen sprachgeschichtlichen und intertextuellen Bezügen – ist eine an vielen Textstellen anzutreffende deutliche Oszillation zwischen dem, was man in einer Zeile hören, und dem, was man in derselben Zeile allein aufgrund unhörbarer Aspekte der Schriftsprache wie z. B. Groß- oder Kleinschreibung, Zusammen- oder Getrennschreibung lesen kann.⁹

⁹ Ebenso einfache wie ergiebige Beispiele gibt die folgende Stanze:

Der Bruchwald ist voller Sonne und angefüllt von
Garn, Glanz, *gardeuse* nach Nordost geht von neuem
die Fahrt, über Samland zur Bernsteinküste, höherhin
noch, zur Nehrung, die verzehrt. Schritte vom Meer
entfernt säumt ufernder Lichtwald, durchschluchtet
Krüppelkiefern auf Gezeitensand, knorrige, gebeutelte
Latschen, flachsflache Sumpfgründe Winden. Mischwald-
Koniferen, die wie Pinien-Büsche zausen in den Flug-
sand-Dünen, ostentativ trollt ein Jetzt-Rot leuchtend.
(HdR 91)

So kann man statt „säumt ufernder Lichtwald“ „säumt ufern der Lichtwald“ hören, wo „flachsflache Sumpfgründe winden“ – hier wäre ‚winden‘ als Verb verstanden, und nicht, wie die Großschreibung unmittelbar nahelegt, als Substantiv interpretiert. Auch kann „Büsche“ beim Hören des Texts im Bindestrich-Kompositum „Pinien-Büsche“ vom Satzsubjekt zum Objekt werden: ‚wie Pinien Büsche zausen in den Flug‘. Entsprechend wird das „Rot“ in der letzten Zeile von Hörer:innen einer Lesung statt Teil eines Substantivs wahrscheinlich konventionell als Adverb („rot leuchtend“) verstanden; zumindest solange sie den Text nicht schriftlich vor Augen haben. Insgesamt zeigt sich: Je mehr es in der Landschaft windet, desto mehr werden Worte gebeutelt, auseinandergerissen oder unnatürlich zusammengedrängt. Man hört *und* sieht den Wind, wie er durch die Landschaft fährt. Das wäre ein Beispiel für die Rolle des Elements der Luft bei Egger.

Vor diesem Hintergrund zurück zur Frage nach einer Georgik in Eggers „Herde der Rede“. Zunächst kann man festhalten, dass der Landbau – im weitesten Sinn (auch Viehzucht und andere Aspekte der Landwirtschaft umfassend) *das* Thema des für die Gattungsgeschichte paradigmatischen Lehrgedichts „Georgica“ von Vergil und allem darauffolgenden georgischen Schreiben – auch in Eggers Poem ein durchgängiges Hauptthema ist. Die Aufgabe des Landbaus wird den Lesenden gleich in den ersten, das Buch eröffnenden Gedichtzeilen imperativisch verordnet: *„Den Brachacker mit Sommerzug-Tagen / bestücken, bestellen, sich in die Sonne setzen, einlesen!“* (HdR 8). Hier wird die seit der Antike für sesshafte Kulturen konstitutive Verschränkung der Metaphoriken des Pflügens, des Schreibens und im weitesten Sinn der Kulturbildung (wie z. B. des Lesens) aufgerufen.¹⁰ Der zu bestellende „Brachacker“, in den man sich „einlesen“ soll, ist hier naheliegenderweise ein geistiger Acker, ein durch Schrift und Lektüre kontinuierlich zu bearbeitender *Buchacker*. Aber auch umgekehrt gilt (und bei Egger werden die verschränkten Geschichten beider Seiten verfolgt): Das zu bearbeitende Land ist dem erfolgreichen Landwirt ein genau zu lesendes ‚Buch der Natur‘.¹¹ Leser:innen, die mit dem Kapitelentwurf „Atemzüge eines Sommertags“ aus dem Nachlass zu Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“ vertraut sind werden darüber hinaus dem Ausdruck „Sommerzug-Tage“ und der Anweisung, einen „Brachacker“ von Buchseiten mit solchen Tagen zu „bestücken, bestellen“, dazu sich „in die Sonne [zu] setzen“ und „ein[zu]lesen“, unmittelbar Sinn abgewinnen können. In Musils Kapitel sitzen oder liegen die Protagonisten Ulrich und Agathe im tagträumerischen Halbschlaf in der Sonne im Garten, während ihre Gedanken und Gespräche Zitatfetzen aus zahllosen Schriften der europäischen Geistesgeschichte, insbesondere der christlichen Mystik, amalgamieren – Texte, die (neben vielen anderen) auch für Egger eine Vorlage sind.

Verfahrenslogisch und wiederum gattungstheoretisch betrachtet ist das Poem „Herde der Rede“ außerdem in vieler Hinsicht eine „Georgica Curiosa“ der Gegenwart. Die „Georgica Curiosa: Das ist: Umständlicher Bericht und klarer Unterricht von dem adelichen Land- und Feld-Leben“ (1682) des österreichischen Barockschriftstellers Wolf Helmhard von Hohberg kompiliert und collagiert verschiedensprachige Texte verschiedener Autoren von ihm sogenannter „Hausbücher“ in sein eigenes, in Vers und Prosa verfasstes „Hausbuch“ – ein Begriff der sogenannten ‚Hausväterliteratur‘, den Egger für „Herde der Rede“

¹⁰ Vgl. dazu eingehend Böhme [Anm. 7]; Martina Wernli: Federnlesen. Eine Literaturgeschichte des Gänsekiels von den Anfängen bis ins 19. Jahrhundert, Göttingen 2021, S. 56–67 sowie Erik Born: Pflug, Feder, Feld: Literarische Arbeit und Kulturtechnik, in: Landwirtschaft und Literatur [Anm. 5], S. 113–133.

¹¹ Vgl. zum „Buch der Natur“ im mittelalterlichen Zusammenhang von Pflügen/Schreiben Born [Anm. 10], S. 122–126.

übernimmt.¹² Mit der antiken Georgik verbindet diese Gattung das Selbstverständnis, eine Lehre oder einen Ratgeber zur Land- und Hauswirtschaft (Ökonomik) zu geben; zudem operieren die Hausbücher wie Egger über einen sammelnden Rückgriff auf antike und jüngere Schriften. Tatsächlich könnten die einleitenden Bemerkungen von Hohbergs zu seinem ab-, aber auch *um-*schreibenden Umgang mit Texten, die andere geschrieben haben, ebenso wie zu seinem Hauptaugenmerk auf das „Gartenwerck“, fast von Egger selbst stammen. So heißt es bei von Hohberg, in ähnlich auch für Egger charakteristischer Mehrsprachigkeit:

Aus diesem allen nun / wie auch aus allerhand Teutschen und fremder Sprachen Büchern / von allerhand erdencklichen Wirthschaffts-Übungen / sonderlich vom Gartenwerck (wie dann fast kein Theil in der gantzen Oeconomia ist / als eben die Gärtlerley / davon in allen Sprachen so vielerley beschrieben gefunden wird) habe ich dieses Hausbuch zusammen getragen / und die Authores (wo es nicht etwan aus Vergessenheit und Eile wäre übersehen worden) candido & sincero animo beygefügt.¹³

Egger fügt die Autorennamen von ihm direkt oder indirekt anzitierter, frei übersetzter oder mehr oder weniger verfremdend angeeigneter Werke aus Literatur, Wissenschaften oder Philosophie zwar meist *nicht* bei (eine von wenigen Ausnahmen ist der Name Horaz, dazu unten). Jedoch ist „Herde der Rede“ wie viele seiner Texte so verfasst, dass das Angelesene und Verarbeitete *als solches* meist noch wahrnehmbar und andernfalls zumindest prinzipiell identifizierbar ist; jedenfalls wahrnehmbar sein *soll*: Zumindest diejenigen Werke der Literaturgeschichte, mit denen Leser:innen der „Herde der Rede“ nur ein wenig vertraut sind, *hören* sie auch in der „Herde der Rede“ (andernfalls hilft ihnen Google bei der Suche nach Vorlagen; und diese Suche ist möglich, weil es im Text genug Spuren gibt).¹⁴

¹² Egger [Anm. 8].

¹³ Wolf Helmhard von Hohberg: *Georgica Curiosa*: Das ist: Umständlicher Bericht und klarer Unterricht von dem adelichen Land- und Feld-Leben, Nürnberg 1682, Faksimile 16 und 17, in: Deutsches Textarchiv, online unter: https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/hohberg_georgica01_1682?p=16; https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/hohberg_georgica01_1682?p=17 (zuletzt am 02.09.2025).

¹⁴ Wie es Peter Gilgen treffend formuliert: „Es geht darum, das Angelesene und die Art der Lektüre simultan zu erfassen. Eggers Methode des verfremdenden Zitierens dient dazu, diese Verschränkung von angeeigneter Vorlage und eigentlicher Aneignung als poetisches Grundprinzip sichtbar zu machen.“ Peter Gilgen: Im Medium der Literatur. Versuch, einen Satz aus Oswald Eggers *Val di Non* zu lesen, in: ‚Wort für Wort‘ [Anm. 2], S. 95–119, hier: S. 114. Vgl. ders., S. 116–117: „Das hintergründige Medium der Dichtung perforiert gleichsam die Oberfläche von Eggers Text und kommt ans Licht, so dass der Lesevorgang zwischen Vordergrund und Hintergrund zu oszillieren beginnt. Dieses Spiel [...] zieht die Aufmerksamkeit der Lesenden auf Eggers Lesearbeit als Bedingung seines Schreibens. [...] *Ohne genannt, nein: ohne gerufen zu werden*, stellt sich Petrarca

Eggers Aufnahme und Verarbeitung vormoderner Stoffe, Formen und Texte ist aber auch vermittelt durch die literarische Moderne. In „Herde der Rede“ sind dafür unter anderem Herder (dessen Name englisch ‚Hirt(en)‘ oder ‚Treiber‘ bedeutet und schon im Titel steht), K.P. Moritz, Jean Paul, Hölderlin sowie R.M. Rilke, Musil und Celan wichtig. Das heißt für „das Vorhaben, eine Georgica der Gegenwart zu schreiben“, dass der Landbau, um den es geht, sich nicht auf die Bearbeitung einer äußeren Natur beschränkt, sondern diese auch in innere Landschaften des Traums und der Einbildungskraft überführt. Oder genauer: Es heißt, dass Eggers Text *im Element der europäischen Literaturgeschichte seit der Antike*¹⁵ die durch vielfältige Stoffwechselvorgänge prozessierten wechselseitigen Erzeugungen und Bildungen äußerer und innerer Natur, von Erde und Rede nachlesbar macht und neu vergegenwärtigt; dabei auch festgefahrene Konventionen literarischer Natur-Kultur-Verhältnisse aufbricht und ins Ungeheure treibt (zu diesem Ausdruck unten). Man kann sich das zunächst anhand eines Texts von Jean Paul verdeutlichen, den Egger als weitere wichtige Quelle für „Herde der Rede“ erwähnt.¹⁶ Die fünf Sinne und die Phantasie, schreibt Jean Paul in „Über die natürliche Magie der Einbildungskraft“, „heben mir [...] [beide] einen Blumengarten vor die Seele“.¹⁷ Dabei ist, so weiter, die Phantasie „das Unisono“ der ersteren, eine genaueste Verbindung aller fünf, die selbst schon Welt „erzeugen“.¹⁸ Den hierin ausgedrückten Grundgedanken – die sinnliche Wahrnehmung der ‚äußeren Natur‘ ist genauso tätige Bearbeitung der Erde, genauso aktiver Landbau wie die Erzeugung ‚innerer‘ Welten durch die Phantasie; und beide sind nicht einmal zu trennen – übersetzt Egger in ein Projekt der Kultivierung. Das Lesen wie das (Ver-)Dichten der „Herde der Rede“ – das Antreiben, Anfeuern und Fokussieren der Rede – zielt darauf, „dieses Land-in-sich zusehends *zu sein*“ (HdR 15). Wenn es hier also auch um die Arbeit an ‚inwendigen Landschaften‘ geht, so ist dies allerdings, wie im Verlauf des Beitrags noch zu zeigen sein wird, keineswegs so zu verstehen, dass die Erde im

in Eggers Texten ein – dasselbe gilt für Horaz, Hölderlin, Mallarmé und andere mehr.“ (Hervorhebung R.V.)

¹⁵ Vgl. dazu nochmals den Aufsatz von Gilgen [Anm. 14], dem vorliegender Beitrag viel verdankt. Was Gilgen „Medium“ nennt, heißt in der naturphilosophischen Sprache der antiken und vorneuzeitlichen Texte, die Egger in „Herde der Rede“ verarbeitet bzw. mitlaufen lässt, „Element“. Im Folgenden sollte deutlich werden: Die Literaturgeschichte *ist* bei Egger die Erde (oder bei wechselndem Fokus: das Wasser, die Luft, das Feuer) bzw. *das Element der Rede* – ‚wie ein Fisch im Wasser‘ bewegt sich Eggers „Herde der Rede“ in diesem Element, durch dieses Element.

¹⁶ Vgl. Egger [Anm. 8].

¹⁷ Jean Paul: Über die natürliche Magie der Einbildungskraft, in: ders., Werke, hg. v. Norbert Miller, Gustav Lohmann, Bände 1–6, Bd. 4, München 1959–1963, S. 195–205, hier: S. 195.

¹⁸ Ebd.

materiellen Sinne der Naturphilosophie der Elemente zur bloßen Metapher für Geistiges oder Seelisches würde.¹⁹

Von Hohberg zitiert die Anleitung, ein Hausbuch einfach immer geöffnet auf dem Arbeitstisch liegen zu lassen, um im jeweiligen Monat die für diesen Monat mit Blick auf Ackerbau, Viehzucht, Gärtnerei etc. relevanten Stellen stets parat zu haben.²⁰ Das Lesen der „Herde der Rede“ und insbesondere bestimmter individuell vertrauter ‚Wege‘ durch die Sprachlandschaft zur „Gewohnheit“ werden lassen, ist Eggers Stichwort in diesem Zusammenhang.²¹ Dazu passt, dass Eggers „Hausbuch“ gemäß seiner eigenen metapoetischen Terminologie weitgehend in neunzeiligen „Stanzen“ (HdR, Klappentext u. passim) verfasst ist und ‚stanza‘ italienisch auch ‚Zimmer‘, ‚Raum‘, ‚Gemach‘ bedeutet – etwas, worin man wohnt.²² Die georgische Gattung der Hausbücher legt demnach auch einen Lektüremodus nahe, der der täglich wiederholten Arbeit eines Gärtners oder Landwirts an einem bestimmten Stück Land entspricht. Liest man in bestimmten Phasen immer wieder die gleichen Stellen bzw. Stanzen (foci, Herde), kann man von diesen zimmer-, gartenbeet- oder feldartigen Ausgangspunkten

¹⁹ Der Ausdruck ‚inwendige Landschaften‘ ist aufgenommen im Titel eines Aufsatzes von Eleonore de Felip, die allerdings einen anderen Zugang zum Werk Eggers nimmt, als ich es tue. De Felips Lektüre suggeriert, Egger würde Welt(en) ‚nur‘ aus Sprache erzeugen. Vgl. Eleonore de Felip: Inwendige Landschaften oder die leeren Räume der Sprache. Peter Waterhouse ‚Spaziergang als Himmelskunst‘ und Oswald Eggers ‚Im Anger des Achilles‘. Möglichkeiten und Grenzen einer wissenschaftlichen Lektüre, in: *Studia Austriaca* XXI, 2013, S. 51–80. Vielmehr aber laden Eggers Texte dazu ein, wie ich meine, die konkrete Welt der Schriften *anderer* zu entdecken und die wirkliche Welt in diesen Schriften (bzw. durch diese Schriften); im weiteren Sinn: Sie leiten durch konkrete Freilegungen von Spuren am sinnlichen Sprachmaterial (wie z. B. Klangverbindungen) dazu an, einer Fülle von pluralen Formen, Gehalten, Texten und Bildern der Natur/Kulturgeschichte literaturarchäologisch nachzugehen, die aus dem Leben auf und mit der Erde entstanden sind – und deren Konventionen, wie Eggers Spracharbeit zeigt, auch produktiv aufgebrochen und transformiert, neu übersetzt werden können.

²⁰ „Dieses Monats-Memorial soll keinesweges nicht stäubicht werden / fondern das Monat / in welchem man ift / allzeit offen auf des Hauptmanns / Pflegers oder Verwalters Tische liegen.“ Helmhard von Hohberg [Anm. 8], Faksimile 16, in Deutsches Textarchiv, online unter: https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/hohberg_georgica01_1682?p=16; zuletzt am 02.09.2025).

²¹ Egger [Anm. 8].

²² Es könnte in diesem Zusammenhang auch von Bedeutung sein, dass ‚stanza‘ englisch ohne weitere Spezifizierung schlicht eine ‚Strophe‘ ist und also alle möglichen Strophenformen umfassen kann. Ich gehe spezifischen formgeschichtlichen Übersetzungsbeziehungen von Eggers ‚Stanzen‘ in vorliegendem Beitrag nicht nach, wie beispielsweise Bezügen auf Spezifika der gereimten achtzeiligen Stanzen (endecasillabi) der italienischen Renaissancezeitung oder den daraus im Deutschen später entwickelten Formen mit fünfhebigen Jamben. Von der Existenz der neunzeiligen sogenannten ‚Spenser-Stanze‘, die Edmund Spenser in „The Faerie Queene“ (1590/1596) entwickelt, behauptet Egger zum Zeitpunkt der Entstehung von „Herde der Rede“ noch nichts gewusst zu haben. Vgl. Egger [Anm. 8].

aus das sich um diese Höfe herum erstreckende (Text-)Gebiet gleichsam täglich „bestellen“. Dass dabei die meisten Stanzen blockartig und ohne Weißräume auf den Seiten angeordnet sind, stellt schriftbildlich nochmals unmittelbar die Analogie der Linienziehung auf Buchseiten und der regelmäßigen Ziehung von Furchen beim Ackerpflügen vor Augen. Inwiefern der tägliche und nach Jahreszeiten periodisierte, stets nur punktuelle, aber jedenfalls kontinuierlich zu wiederholende Lektüremodus, der mit alledem für Eggers „Herde der Rede“ nahegelegt wird, immer auch der Modus eines elementaren Sprechens ist, wird in der Folge weiter auszuführen sein.

II. Erde und Rede

„Wie die Erde, so die Rede.“ (HdR 143); „Die Erde – kaum auszumalen – ist der Rede interieur“ (HdR Klappentext); „Das Kerbspiegel der Erde im Spin der Rede übersetzen“ (HdR 243); „daß die Erde sich im Sinn der Rede dreht“ (HdR 246); „Die ganze Erde müsse gleichsam in der Rede wiedergehen.“ (HdR 246); „Die platte Erde und die Palette ihrer Färbungen der Rede Ton-in-Ton“ (HdR 256). Diese und viele ähnliche Fügungen sind bei Egger nicht nur anagrammatisch, sondern mit Jean Paul, Herder – für den Natur-, Klima- und Kulturgeschichte ohnehin untrennbar sind – und anderen auch in ihrer lexikalischen Bedeutung zu lesen.

Insbesondere Lukrez, dem für die kulturgeschichtliche Wirkmacht der Elementenlehre eine zentrale Rolle zukommt,²³ ist in „Herde der Rede“ diesbezüglich eine wiederkehrende Vorlage. Bei Lukrez wird die wechselseitige Durchdringung von Kosmos und Text, kleinstem atomarem Erdstoff und Buchstabenmaterial der Rede literarisch pointiert ausgeführt.²⁴ Das Wort ‚Erde‘ liefert bei Egger entsprechend nicht nur das Buchstabenmaterial, die Elemente im Sinne der *Stoicheia* der ‚Rede‘ als Buchstabenkombination, es führt auch in einen mehrsprachigen Raum („interieur“) – einen Sprachraum, der Namen, Bilder, Stoffe, Textvorlagen und Konzepte enthält, die Humus, Nährboden und Nährstoff (wortgeschichtlich nach Grimms aus *Stoicheion*: „Stoff“ und „Staub“, d. h.

²³ Vgl. zu Lukrez in der Geschichte der Elementenlehre Gernot Böhme, Hartmut Böhme: Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente, München 1996, S. 174–193.

²⁴ Das griechische „Stoicheion“ (στοιχείον), lat. „elementum“ bezeichnet zugleich den gesprochenen oder schriftlichen Buchstaben des Alphabets wie das Element oder Atom als kleinste Teilchen und Grundstoff des Universums. Vgl. Norbert Blössner: Stoicheion, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. v. Joachim Ritter, Karlfried Gründer, Bd. 10, Basel 1998, Sp. 201–, (online-Version: DOI: 10.24894/HWPh.4074). Vgl. zur daraus explizit abgeleiteten Analogie von Kosmos und Text in Lukrez’ „De rerum natura“ auch Evi Zemanek: Die generativen Vier Elemente: Zu einer Grundfigur der Welt- und Text-Schöpfung am Beispiel von Franz Josef Czernins elemente-Sonetten, in: Figuren des Globalen. Weltbezug und Welterzeugung in Literatur, Kunst und Medien, hg. v. Christian Moser, Linda Simonis, Bonn 2014, S. 401–411, hier: S. 402.

Erde) von Eggers polyglotter dichterischer Rede sind.²⁵ „Die Erde der Rede“ (1993) lautete der Titel von Eggers erster literarischer Buchpublikation, zur Hälfte auf Latein verfasst.

Zudem sind die wiederholt variierten Beziehungen von Rede – Dreh – Erde bei Egger einerseits Reflexionen des Verhältnisses von dem um die eigene Achse rotierenden Erdkörper und *Redewendungen* im Sinne der Rhetorik.²⁶ Andererseits, wie ich meine, spielt Egger damit auf die sich gleichsam um die räumliche Mitte eines Gedichts drehende Bewegung von Versen an. Die Wendung von Versen „um eine Mitte“ (HdR 152) ist jedenfalls ein in „Herde der Rede“ im Medium der Zitation von R. M. Rilkes Gedicht „Der Panther“ – der die „Herde der Rede“ in x-fachen Variationen durchkreuzt – fortlaufend Thema bzw. mit jenem jambischen Metrum angespielt, das Rilkes formvollendetes Gedicht zum „*Ohrwurm*“ (HdR 256) macht. Nicht nur ist der Wurm ein Tier, das zum Ackerpflügen gehört, auch ist das bei Rilke wiederholte und von Egger wiederholt zitierte Wort „Stäbe“, die bei Egger mitunter auch zu Baum- oder Wortstämmen werden („Stamm zu Stamm“, HdR 152), wortgeschichtlich wiederum mit dem griechischen *Stoicheion* (Element) – als *Buchstabe und kosmischer Stoff* – verwandt.²⁷ Zieht man dazu nun einen Kommentar Eggers zu seinem Moiré-Verfahren heran, der sowohl die Frage nach der Beziehung von Erde und Rede als auch den Bezug auf Rilkes „Panther“ (der in einem Gefängnis aus Gitterstäben im Kreis geht) adressiert, so liegt die Deutung nahe, dass es Egger nicht nur um ein Entkommen aus einer in sich geschlossenen Selbstbezüglichkeit der literarischen Rede, sondern, getreu der georgischen Tradition,²⁸ auch um ein Entkommen aus gewissen endlosen und immergleichen gewaltsamen Bearbeitungsweisen der Erde/Rede in der Geschichte der Landwirtschaft geht, die auch eine Geschichte der Literatur ist:

²⁵ Vgl. ELEMENT, n., in: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/25, online unter: <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB&lemid=E03805> (zuletzt am 08.10.2025).

²⁶ Vgl. dazu Theresia Prammer: ‚Das Substrat glüht‘. Oswald Egger, im Wegzusammenhang, in: Der Dichter und sein Schatten. Emphatische Intertextualität in der modernen Lyrik, hg. v. Uta Degner, Elisabetta Mengaldo, München 2014, S. 235–260, hier: S. 249.

²⁷ In Grimms Wörterbuch findet sich im Artikel „Element“ zunächst die Ableitung des gotischen „stabs“ für „Buchstabe“ vom griechischen „Stoicheion“ (στοιχείον) und die sich daraus wortgeschichtlich entwickelnden deutschen Wörter „Staub“ und „Stoff“; Grimms deuten zudem auf die mögliche Verwandtschaft von „stabs“ mit dem deutschen „Stamm“. Vgl. ELEMENT, n. [Anm. 25].

²⁸ Die Charakteristik der durch und durch gewaltbehafteten, nie endenden und immergleichen mühevollen Arbeit des Landbaus und der Sesshaftigkeit, auch die damit verbundenen politischen Kontexte von Vertreibung, Erniedrigung, Steuereintreibung, Krieg hat die Georgik ohne Rücksicht auf empfindsame Zimmerlichkeiten stets ausgesprochen. Vgl. dazu nochmals Stockhammer [Anm. 5].

[W]as das Wort „Moiré“ aussagt: es handelt sich ja nicht um das (unendlich) fortgesetzte Weben und Verflechten (von Gedanken und Worten) zum Textil (zum globalen, Welt-umspannenden zumal, das dem Erdkreis kongruent sein will), sondern meint das strikt lokale Phänomen gittriger, unruhiger Bildmusterung, das durch die Überlagerung zweier (Gewebe-) Strukturen entsteht und (auf Textilien) zumeist als „Wässerung“ erscheint. Wenn man spazier an einem Zaungitter vorbeigeht, und es befindet sich, ein wenig versetzt, ein zweiter Gitterzaun dahinter, wird man dieses Phänomen ereignen „im Vorübergehn“ (wie Rilkes „Panther“). Mithin entgeht man einer Welt, in der das Wahre das Gemachte war. Und stanzt und schlüpft in eine zweite Wirklichkeit der ersten.²⁹

Egger zielt nicht auf mimetisch-abbildende Beziehungen der Rede zur Erde. Vielmehr geht es darum, durch literaturgeschichtliche Moiréeffekte, die aus vielfachen Überlagerungen von pluralen, oft nur ausschnittshaft zitierten und übersetzten Textvorlagen entstehen, wahrnehmbar zu machen, *wie* – durch welche Verfahren der Bearbeitung, der Formgebung von Erde und Rede – Welt in der Vergangenheit ‚gemacht war‘. Damit wird zugleich auch ein Möglichkeitsraum wahrnehmbar, wie sie anders gemacht oder zumindest aus allzu erstarrten Rastern wieder gelöst werden kann. „*Wie übersetzt man einen Ohrwurm, indem man ihn überwindet?*“ (HdR 256) heißt die verfahrenslogische Frage in Bezug auf das Rilkegedicht. Das ist das überall zugrundeliegende Verfahren von Eggers Umgang mit der literarischen Tradition: Sie wird über-wunden, ihre selbstbezüglichen und regelkonformen Rede-Drehungen werden ins Extrem oder *ad absurdum* gedreht, indem sie nicht von vornherein ausgeschlossen oder verdrängt, sondern zunächst schlicht übersetzt, d. h. tradiert, angespielt, aufgenommen und dann auf-gedreht werden. Daher finden sich in „Herde der Rede“ sowohl Stellen, die den Formzwang im Rilkegedicht ausstellen, als auch solche, die im Ausgang von diesem Gedicht eine Befreiung von ebendiesem Zwang finden. Wie nahe beides beieinander liegt – und mit Egger geht es darum, diese Ambivalenz zu bewahren – zeigt sich an Zeilen wie jenen, wo das sanfte und leise Auftreten einer Raubkatze, „hinaus“ ins Offene, mit dem Anklang des Heranrollens von Panzerwagen überblendet wird:

Worte, wie Pfoten, die leise sind, ein Panther-Wagen
(und ich trat hinaus). (HdR 13)

Um zur Verdeutlichung des Gesagten nur einige weitere der Rilke-Moirés zu zitieren:

Teiler, Linien, Stäbe, wenn zwischen Anspruch -sporn der
Rede Drehung selbst geraum werdere, sich auszugehen,
im Erdkreis, zunächst Nähe [...] (HdR 272)

[...] Das
Jagen, Pfahl und Saatkamp Unterstand *um eine Mitte*
schieben sich die Reihen aneinander (Stamm zu Stamm),

²⁹ Egger [Anm. 8].

und werden gezelt ein Gitter aus Senkrecht-Schatten.
Rundauge Facetten in den vollständigen Tann, die alle
Fallen blickdicht auf die Säulenhalle Wand, man sieht und
zieht mit Endel-Schritten gleich ins (lückenlose) gleiche. (HdR 152)

Und die fünfhebigen Sinne allenthalben (HdR 14)

[...] Wie wenn es tausend
Stäbchen gebe, und abertausend Zäpfchen: *Wie übersetzt
man einen Ohrwurm, indem man ihn überwindet?* (HdR 256)

„zu sein“ und aufzutauchen in Zusammenhängen, die
es ohnedies vielleicht gar nicht gebe, nichts als Stäbe (HdR 274)

[...] Wie ein Flugboot
gestieft schnell ein Hagelstern stracks über die Wipfel
stiebend hin, endet, wie von einer Sturmbö geworfelt,
taumelt, schwank um eine Mitte, «Tanz von Kraft». (HdR 61)

III. Im Magen eines Herdentiers: Kalender

In „Herde der Rede“ entstammt das Sprachmaterial, der Stoff, der mehrheitlich auf zweimal drei neunzeilige Stanzen pro Doppelseite feldartig parzelliert ist und anagrammatisch, klanglich, grammatisch, in morphologisch, etymologisch und literaturgeschichtlich mehrsprachigen Relationen und Schichten, immer neu aggregiert, verflüssigt, verschoben und angesetzt wird, zu einem großen Teil der (vormodernen) Botanik.³⁰ Aus der Bearbeitung von Laut-, Buchstaben-, Morphem- und Symbolschichten europäischer Sprachen entstehen dabei mitunter ‚Unblumen‘; entsprechend auch ‚Unbäume‘ und andere ‚Ungewächse‘; seltener sind es ‚Untiere‘, Undinge und Ungeheuer. In „Herde der Rede“ werden alle ‚Unwesen‘ – zum Beispiel „kirre-Birken“, HdR 8 – nach analogen Prinzipien gebildet. So handelt es sich beispielsweise bei den ‚Unblumen‘ um „Worte, wie Zinkblumen“ (HdR 125),³¹ wie Corinna Sauter jüngst gezeigt hat: um Pflanzendinge, die zwar aus wirklichem botanischen Wortschatz oder kontextuell damit zusammenhängendem sprachgeschichtlichen Material gezogen sind, aber so-nicht-existierende Blumen bezeichnen oder *Ummengen* von verschiedenen Blumen oder nur mögliche monströs aus mehreren wirklichen Blumen, oft katachrestisch zusammengesetzte Blumen, die auf der Erde so nicht wachsen.³² Und

³⁰ Dies sind häufig Heilpflanzen und andere medizinisch verwendete Pflanzen nach Hildegard von Bingen, die die Elementenlehre medizinisch interpretiert hat.

³¹ Das Hölderlinzitat aus „Brod und Wein“: „Worte, wie Blumen“ durchzieht das ganze Buch (in x-Variationen) und wäre eigens zu verfolgen.

³² Vgl. zu dieser Bestimmung von „Unblumen“ im *Euvre* Eggers, mit einem Fokus auf „Quasi-Rosarium (in Quincunx)“, Corinna Sauter: Unblumenstücke, Lesen. Versuch zu Oswald Eggers „Quasi-Rosarium (in Quincunx)“, in: Blütenlesen. Poetiken des Vegetabilen in der Gegenwartslyrik, hg. v. Yvonne Al-Taie, Evelyn Dueck, Berlin 2023, S. 117–245, hier: S. 117.

da, wo es die Gewächse, die sich in Eggers Stanzen syntagmatisch berühren oder nahe beieinander stehen, wirklich gibt (was durchaus sehr oft der Fall ist – oft sind nur die Namen veraltet oder nicht mehr bekannt), wachsen sie manchmal in Wirklichkeit nicht nebeneinander oder blühen nicht zur selben Zeit.

Dazu kommt, dass Eggers Poetik in vieler Hinsicht einen Lektüremodus der *ruminatio*, des wiederkäuenden, metabolisierenden Lesens variiert. Dieselben Texte werden wieder und wieder gelesen, um das elementare Medium der Literaturgeschichte im zerkauenden Spiel zwischen poetikgeschichtlichen, semantischen, etymologischen, klanglichen und buchstäblichen Beziehungen in immer neuen Verbindungen aufzunehmen. Elementares Sprechen bei Egger wäre demnach weniger ein Sprechen *über* oder Erzählen *von* Elementen, noch eine literarische Fiktion eines Sprechens der Elemente selbst,³³ sondern vielmehr eine Performanz und eine elementare Übung: Erfahrbar werden darin einerseits die elementaren, d. h. die vielfältigen und stets zusammenspielenden materiellen, ästhetischen, signifikativen und reflexiven Bezüge zwischen den verschiedenen Dimensionen von Sprache; andererseits werden naturkulturgeschichtlich elementare Schichten der Erde/Rede als kanonisches Stimmenarchiv aktiviert, gleichsam neu zum Leben erweckt. Mit Herder hieße das, es wird eine Form des Prozesses der lebendigen Entstehung von menschlicher Sprache selbst erfahrbar, die Sprachentwicklung aus der „Naturpoesie“.

Mit Blick wieder auf den Inhalt von „Herde der Rede“ – der wie gesagt zum großen Teil aus Pflanzenmaterial besteht – erweist sich vor diesem Hintergrund die von Gilgen (in Bezug auf „Val di Non“) detailliert ausgeführte Überlegung, Eggers Konzept vom Buch kehre die mittelalterliche Richtung der *ruminatio*-Metaphorik um, erst völlig sinnfällig. Nicht das geistige und geistig zu lesende Buch ist wie ein Kuhmagen, sondern der dritte Magen der Wiederkäuer, der in der Sprache der Agronomen noch des neunzehnten Jahrhunderts wegen der vielen Schleimhautfalten selbst „Buch“, „Blättermagen“ und „Psalter“ heißt, ist ein zu lesendes Buch.³⁴ Wir lesen in „Herde der Rede“ nicht eine religiöse Schrift, sondern wirklich den zerkauten Inhalt des Magens eines Wiederkäuers – in dem sich übrigens natürlich auch Kräuter vermischen können, die ‚außen‘ auf dem Feld nicht gern nebeneinander wachsen. Der Satz „Die ganze Erde müsse gleichsam in der Rede wiedergehen“ (HdR 246) nimmt vor diesem Hintergrund Bezug auf die medizinische Elementenlehre der Antike und des Paracelsus. Die hippokratische Diätetik denkt Ernährungsphysiologie via das Element Erde: „der Magen [wird] als ‚Nachahmung der Erde‘ [...] bezeichnet [...] und das Essen von Pflanzen und Tieren [ist] nichts anderes als ein Stoff-

³³ Böhme/Böhme [Anm. 23] haben eindrücklich gezeigt, dass die Geschichte der klassischen vier Elemente immer schon eine Kulturgeschichte ist, eine Geschichte der bildlichen Ausprägung dessen, was in Europa seit der Antike zum Inbegriff der kosmischen, ganzheitlichen ‚Natur an sich‘ wurde.

³⁴ Vgl. Gilgen [Anm. 14], S. 113.

wechsel mit der Erde“.³⁵ Bei Paracelus ist entsprechend der Magen „der große Alchemiker“.³⁶ Das ist eine analoge Umkehr wie oben die der *ruminatio*-Metaphorik. Wenn mit Quintilian in der Antike dichterische *imitatio* (Nachahmung) wie ein Verdauungsvorgang konzipiert ist,³⁷ dann ist hier – in der antiken und neuzeitlichen elementistischen Medizin – der wirkliche Verdauungsvorgang als künstlerische Nachahmung der Erde gefasst. So heißt schliesslich der dritte Magen der Wiederkäuer in einer von Egger an anderer Stelle zitierten Schrift des Johann Conrad Peyer, „Merycologia sive de ruminantibus et ruminatione commentarius“ (1658) auch „Kalender“,³⁸ was gerade in Bezug auf Herdentiere, die zu verschiedenen Jahreszeiten und Monaten in verschiedene Höhenlagen und Gegenden des „Erdkreis[es]“ (HdR 236) getrieben und entsprechend verschiedene Pflanzen zu fressen bekommen, bedeutsam ist.³⁹

In „Herde der Rede“ sind Jahreszeiten und die einzelnen Monate thematisch omnipräsent und buchkompositorisch leitend, was sich bereits an titelgebenden Bezeichnungen ganzer Abschnitte im Inhaltsverzeichnis zeigt (so z. B. „Sommer“, „Die Erde ist ein Mond der Rede“, „Gefrorene Wörter, Glosen“ oder „Herbstherd der Rede“, vgl. HdR 7). Edmund Spencers „The Shepheardes Calender“ von 1579, das zu der eingangs angeführten pastoralen Linie der Bukolik gehört und als kalendarischer Zyklus von Monatsbildern strukturiert ist, ist in dieser Hinsicht ein Gattungsvorbild der Buchkomposition. Die vier Elemente sind darin als poetischer Stoff in der Beschreibung der vier Jahreszeiten gemäß dem sogenannten „Viererschema“ der antiken und mittelalterlichen Elementenlehren verarbeitet (in dem meist Feuer-Sommer, Erde-Herbst, Wasser-Winter und Luft-Frühling korrelieren).⁴⁰

IV. Die Fische verlassen ihr Element: Ungeheuer Horaz

Im Abschnitt „*Litoraler Umgang im Geraum des Gedichts*“ (HdR 234–253) befinden sich Text bzw. Lektüre im Element des Wassers. Litorale sind von lateinisch ‚litus‘ (Ufer, Küste) die Uferregionen von Flüssen oder Seen bzw. Küstenregionen von Meeren, die zum Teil, regelmäßig oder dauerhaft vom Gewässer überspült sind und typischerweise eine sehr hohe Dichte an Tieren, Pflanzen und anderen Organismen aufweisen. Ganz gemäß dem Schema der Elementenlehre, das den Winter sinnhafterweise dem Element Wasser zuordnet

³⁵ Böhme/Böhme [Anm. 23], S. 170.

³⁶ Ebd., S. 127. Böhme und Böhme bezeichnen Paracelsus ebd. als den „Empedokles der frühen Neuzeit“, der die „drei Hauptstränge der Vier-Elementenlehre“, Naturphilosophie/Naturwissenschaft, Medizin und symbolische Natursprache wieder vereine.

³⁷ Vgl. Quintilian: Institutio Oratoria, Buch X.1.19.

³⁸ Vgl. die Nachweise bei Gilgen [Anm. 14], S. 113.

³⁹ „Fol / du aufs Du jetzt, Fluß-lang, nun lauf schon, umstreiche [...] den Erdkreis, das blühendere Tal“ (HdR 236).

⁴⁰ Zum Viererschema vgl. Böhme/Böhme [Anm. 23], S. 165.

(das Element Erde ist im Winter von verschiedenen Formen von festem Wasser bedeckt), ist es in diesem Abschnitt eiskalt. Auch wenn es anfangs „vorderhand“ noch Herbst sein könnte („Bunt treiben die Wälder vorderhand, Pappelbäume / entlauben kalt den ufernden Fluß“, HdR 235), bricht man im lesenden Gehen entlang des Wassers bald durch dünne Eisschichten („brich~richte geradeweg Gefrorenheit / unter Reim ein“, ebd.), dominieren die „zittrigen Vereisungen“ (HdR 234; vgl. „[f]ahle Vereisungen“, HdR 237) in den textuellen Verweisungen. „[D]ie Bilder klirren“ (HdR 236) heißt es jetzt, „[f]estgefroren sind wir“ (ebd.). In beinahe jeder der 58 Stanzas des Abschnitts ist die Rede von Eis, Frieren, Gefrieren (in verschiedensten Derivaten, Abwandlungen und Komposita), den knirschenden Kufen von Schlitten. „Das Glaziale“ ist hier „das Glaziale“ (HdR 238), es gibt „die Mannigfaltigkeit der Gefrierpunkte“ (ebd.) als Gesichtspunkte, „Worte (*wie Blumen*) gefrieren jetzt“ (HdR 241) und es überrascht wirklich nicht mehr, wenn es dann schließlich heißt: „im Jahr der Januar bin ich, weit entfernt / davon, von Mandelblumen Tag für Tag zu pflücken“ (HdR 250).

Im Folgenden konzentriere ich meine Lektüre auf „*Litoraler Umgang im Geraum des Gedichts*“ sowie punktuell auch auf den im Buch anschließenden Abschnitt „*Herbsterd der Rede*“ (HdR 256–279), weil sich in diesen Teilen, wie ich meine, mit Horaz eine Poetik des Elementaren geschrieben findet, in der die Frage, was es heißt, „in seinem Element“ (HdR 258) zu sein, ins Verhältnis gesetzt wird zum ungeheuren Vorgang, sich „[i]m Verlassen des Elements“ (HdR 271) zu befinden.

„*Litoraler Umgang im Geraum des Gedichts*“ beginnt in der ersten Zeile der ersten Stanze mit dem in Kapitälchen hervorgehobenen, untertitelartigen Ausdruck „UNGEHEUER HORAZ.“ (HdR 234), der auch als ein Motto des ganzen Abschnitts zu lesen ist.⁴¹ Unmittelbar anschließend findet sich eine zunächst wörtliche, dann zunehmend freie Übersetzung der ersten Strophe der neunten Ode aus Horaz’ „Carmina“ 1:⁴²

⁴¹ „Ungeheuer Horaz“ ist auch der Titel eines „druck-fertig vorbereitete[n]“ Buchmanuskripts, das Egger im November 1994 fertiggestellt hatte und das bei Suhrkamp zur Publikation angenommen und eingereicht war (Email von Oswald Egger an Rahel Villinger vom 18.10.2025). Das gesetzte Buchmanuskript im Format der Edition Suhrkamp, in der es im Frühjahr 1995 erscheinen sollte, hatte ca. 140 Seiten, wurde aber von Egger – nach seinen Angaben aus Gründen, die mit dem Verlag zu tun hatten – zurückgezogen und ist auch später nie erschienen. Die dem Kapiteltitel „*Litoraler Umgang im Geraum des Gedichts*“ in „Herde der Rede“ in Klammern angefügten Jahreszahlen 1992–1994 deuten darauf hin, dass die dort enthaltenen Textabschnitte den gleichen Arbeitszusammenhängen entstammen, denen auch jenes Buchmanuskript von 1994 entstammt.

⁴² Vgl. Horaz: Oden und Epoden. Lateinisch und deutsch. Nach der Übersetzung von Will Richter überarbeitet und mit Anmerkungen versehen von Friedemann Weitz, Darmstadt 2010, S. 56–57:

[...]. Siehst du, wie hoch die bleichen
Berge im Schnee stehen und klamm die Wälder ihre
Bedeutung noch zu ~tragen vermögen und die Bäche
unter Sternen ihren Punkt erreichen? [...] (ebd.)

Eggers Übersetzung beschränkt sich nicht auf eine Wiedergabe des von Horaz beschriebenen Anblicks der äußeren Bergnatur im Winter (in der Bäume schwere Lasten von Schnee tragen und Bäche gefrieren), sondern hebt zugleich die selbstreflexive Beziehung des Gedichts auf die Dimension des Poetischen hervor. Daraus ergibt sich unter anderem eine positive Wendung der zunächst düster-bedrohlichen Winterstimmung. Da „silvae“ nicht nur Wälder, sondern auch Texte, Rohfassungen von Gedichten bzw. Gedichtsammlungen sein können, kann man bei Egger lesen: Auch bei zunehmender Dunkelheit und Schwere (im Winter, „unter Sternen“, verdeckt von Schneemassen), vermögen (diese) ‚wild‘ oder ‚unkonventionell‘ geschriebene(n) Gedichte noch Bedeutung zu tragen bzw. Leser:innen Bedeutung zuzutragen. Analog können „flumina“ nicht nur Bäche, sondern auch Redeströme sein, so dass der „Punkt“, den sie – wieder eine positive Wendung, die Eggers Übersetzung aus Horaz herausliest – wirklich „erreichen“, weniger einen Gefrierpunkt als einen grammatischen Punkt bezeichnen würde. Die Beziehung zu den Sternen („sidera“) bzw. das Erreichen eines Punktes „unter Sternen“ kann Eggers Übersetzung außerdem dem berühmten Ende der ersten Ode des ersten Buchs entnommen haben, in der Horaz die (rhetorische) Frage nach dem künstlerischen Rang seiner lyrischen Dichtung mit seiner Erhebung zu den Sternen beantwortet: „quodsi me lyricis vatibus ineres, / sublimi feriam sidera vertice.“ [*Wenn also du mich unter die lyrischen Dichter zählst, / dann wird mein hoch erhobenes Haupt die Sterne berühren.*]⁴³ Das Stichwort „Ungeheuer Horaz“ wird im weiteren Verlauf des Abschnitts wiederholt, und zwar in syntagmatischer Verbindung mit der Aufzählung „die Fische und die Vögel“ (vgl. HdR 251), die ebenfalls wiederum in verschiedenen Stansen wiederholt wird (vgl. ebd. und passim in variierten Formen). Fische und Vögel sind die Emblem-Tiere der Elemente Wasser und Luft,⁴⁴ und diese

VIDES UT ALTA stet nive candidum
Soracte nec iam sustineant onus
silvae laborantes geluque
flumina constiterint acuto.

Siehst du, wie hoch im weißen Schnee der Soracte
steht und wie die Wälder ihre Last ächzend tragen
und die Bäche im klirrenden
Frost erstarrt sind?

(Übersetzung hier modifiziert von R.V.).

⁴³ Horaz [Anm. 42], S. 44–45.

⁴⁴ Vgl. Böhme/Böhme [Anm. 23], S. 225.

emblematische Beziehung ebenso wie die Gegensätzlichkeit, aber auch Substituierbarkeit der zwei Elemente bzw. Emblem-Tierklassen (man kann eines mit dem anderen vertauschen bzw. von einem ins andere übergehen, z. B. wenn ein Fisch aus dem Wasser springt oder ein Vogel den Kopf ins Wasser taucht) wird in „Herde der Rede“ sprachlich wie thematisch immer wieder reflektiert. Dies geschieht – um wiederum nur einige wenige und einfache Beispiele zu nennen – in der Verwendung von Komposita wie „Luftströme“ (HdR 251), auch veralteter Komposita wie „Luftmeer“ („Über Meer und Erde steige auf ein Luftmeer“, HdR 249) oder dem daraus neu abgeleiteten Kompositum „Vogelmeer“ sowie entsprechend gebildeter Adjektive, Verben („himmelherab münden flußtief Gefallen / und Vogelmeere strömen“, HdR 248) und Reihen („Ungeheuer Horaz, die Fische und die Vögel und Winde / Wellentäler, Luftströme kreisen“, HdR 251). Die Substituierbarkeit der Elemente Wasser/Luft wird zudem durch eine beiden manchmal gemeinsame Charakteristik betont, die anagrammatisch farblich-gefühlsmäßig bestimmt ist: „das laue Elementen-Blau“ (HdR 251). Dass es im Kontext der zitierten Stanzas thematisch auch um „[d]as Verlassen eines Elements“ (HdR 252) geht, bezeugen wiederum mehrere Stellen, wie zum Beispiel:

[...]. Wie mit Muse erheben
 einander die stummsten Fische, wo Woge in Woge
 bricht, zum schilpenden Vogelflug in luftiger Hoffahrt,
 ein heiserer First oder Fisel springt~klinge auf zum
 Kehllaut unverfroren geflügelter Worte, im Tau über die
 Tausend, und verläßt, ein bißchen gewiß, sein Element. (HdR 249)

[...]. Wie ein Fisch aus seinem Element
 Zahn um Zahn inskünftiger Gesichtskreise, Seitenlinien
 entlang, ins Blaue sticht, und nach Wellen Wellen zieht. (HdR 253)

Da die zwei zuletzt zitierten Beispiele eher dem Ende des Abschnitts „*Litoral-er Umgang im Geraum des Gedichts*“ entnommen sind, bietet sich hier zunächst eine aus dem Obigen recht einfach zu entwickelnde Lesart an: Es ist Tauwetter – es taut selbst auf über tausend Meter Höhe („im Tau über die Tausend“), selbst die „Worte“ sind jetzt wieder „unverfroren“ und dafür „geflügelt“, es wird Frühling, man hört wieder die Vögel singen, folglich müssen die Herde der Rede einen Wechsel des Fokus vom Element Wasser (Winter) zum Element Luft (Frühling) bzw. von Fisch zu Vogel vollziehen. Es geht mit anderen Worten: ins Künftige / in künftige Gesichtskreise („inskünftiger Gesichtskreise“).

Warum aber in diesem Zusammenhang der Ausdruck „Ungeheuer Horaz“? Zur Beantwortung dieser Frage muss man wissen, dass der Ausdruck „Ungeheuer Horaz“ eine auf den Autor Horaz bezogene Verdrehung der literatur- und kunstgeschichtlich stehenden Wendung „Horazisches Ungeheuer“ (oder

„horazisches Monstrum“) ist.⁴⁵ Gemeint ist mit Letzterer das eröffnende Bild der *Epistula ad Pisones* (der „Ars poetica“), ein groteskes Mischwesen aus schönem Frauenkopf, Pferdehals, weiteren, auch gefiederten Tieren und – „um“, wie es in Wielands Horazübersetzung heißt, „aus allen Elementen etwas anzubringen“ – Fischeschwanz.⁴⁶ Dieses Bild fungierte seit Horaz in der Literatur- und Kunstgeschichte bis zur ästhetischen Nomenklatur des Klassizismus als „poetologische[s] [...] Warnbild“ vor Zusammenfügungen von disparaten Teilen, vor uneinheitlichen Formen- und Stilmischungen.⁴⁷ Es wurde aber auch satirisch-provozierend umgearbeitet in ein *positives* poetisches Leitbild der freien künstlerischen Zusammensetzung von verschiedenartigsten Stoffen, Themen, Formen, Gattungselementen und Traditionen. Ein bedeutsames Beispiel dieser Umdeutung findet sich im „Simplicissimus Teutsch“ von Jakob von Grimmelshausen bzw. in dessen Frontispiz, das ebenfalls mit Versen untertitelt ist, die das ‚Schwärmen‘ durch alle Elemente anführen.⁴⁸

Eggers Motto „Ungeheuer Horaz“ bezieht solche monströsen poetologischen Elementtransgressionen auf den dichterischen Umgang mit dem antiken Autor Horaz *selbst*; im weiteren Sinn dann auch auf den Umgang mit der literarischen Tradition. Was das heißt, soll am Ende des vorliegenden Abschnitts hoffentlich deutlich werden. Für den weiteren Argumentationsgang ist dafür zunächst im Auge zu behalten, dass Vers 29-30 der „Ars poetica“ mit seiner Kritik der literarischen oder bildkünstlerischen Darstellung von Wesen, die ihr Element verlassen haben (Delphine sitzen in Bäumen und Eber schwimmen in den Wellen) – Horaz nennt dies eine „ungeheure“ („prodigialiter“) *Varietas*⁴⁹ – eine weitere Spezifizierung des poetologischen Bilds eines dichterischen ‚Monstrums‘

⁴⁵ Vgl. das Kapitel „Zur Rezeptionsgeschichte des horazischen Monstrums“ in Hubert Gersch: Literarisches Monstrum und Buch der Welt. Grimmelshausens Titelbild zum „Simplicissimus Teutsch“, Tübingen 2004, S. 60–65. Das „Horazische Ungeheuer“ erwähnt erläuternd für seine Theorie eines angemessenen Verhältnisses von „Wahrheitslinie(n)“ und „Schönheitslinie“ der Darstellung auch Karl Philipp Moritz. Vgl. Karl Philipp Moritz: Die Metaphysische Schönheitslinie, in: ders.: Werke in zwei Bänden. Bd. 2: Popularphilosophie/Reisen/Ästhetische Theorie, Frankfurt/Main 1997, S. 950–957, hier: S. 955. Moritz’ Formel, „[d]ie einzelnen Teile in einem schönen Kunstwerk müssen alle aus der Natur genommen, und also wahr sein, aber ihre Zusammensetzung ist die Schönheit“ (ebd., S. 956), impliziert: das Kunstwerk gibt eine von der wahren Zusammensetzung in der Natur *abweichende* Zusammensetzung (wichtig ist für Moritz dann der Grad der Abweichung). Dass das auch eine Formel der Produktion von Eggers ‚Unblumen‘, ‚Unbäumen‘, ‚Unwesen‘ und anderen ‚Ungeheuern‘ ist, muss an anderer Stelle weiter ausgeführt werden.

⁴⁶ Christoph Martin Wieland: Werke in zwölf Bänden, Bd. 9: Übersetzung des Horaz, hg. v. Manfred Fuhrmann, Frankfurt/Main 1986, S. 508.

⁴⁷ Gersch [Anm. 45], S. 55.

⁴⁸ Vgl. Gersch [Anm. 45], S. 60–65.

⁴⁹ Quintus Horatius Flaccus: Ars Poetica/Die Dichtkunst. Lateinisch/Deutsch, hg. u. übers. v. Eckart Schäfer, Stuttgart 1972, S. 6: „qui variare cupit rem prodigialiter unam, / delphinum silvis adpingit, fluctibus aprum“.

gibt.⁵⁰ Zudem gilt es sich an das zu erinnern, was oben schon gesagt wurde: Das Element bzw. das Medium der dichterischen Rede Eggers ist die Literaturgeschichte bzw. die literarische Tradition.

Der Zusammenhang von „Ungeheuer“, Horaz, Fischen, Vögeln und dem Verlassen seines Elements führt vor diesem Hintergrund auf eine weitere Quelle, die im „*Litoralen Umgang im Geraum des Gedichts*“ indirekt zitiert wird und in der das Wetter weniger „lau“, sondern vielmehr extrem bis katastrophisch ist. Gemeint ist Horaz' Ode 1,2, in der ein Schnee- und Hagelsturm und eine daraus entstehende Flut bei den Menschen die Angst weckt, es könne „das fürchterliche Zeitalter der Pyrrha“ wiederkehren, die „nie gesehene Ungeheuer zu beklagen hatte“ [*grave ne rediret / saeculum Pyrrhae nova monstra questae*], als Proteus seine Herde auf die höchsten Berggipfel trieb,⁵¹

und die Fische hoch in den Wipfeln der Ulmen schwebten,
die man sonst als Behausung der Tauben kannte,
und das Damwild angstvoll durch die überspülenden
Fluten schwamm.⁵²

⁵⁰ Gersch [Anm. 45], S. 52.

⁵¹ Vgl. die ersten drei Strophen bei Horaz [Anm. 42], S. 45:

IAM SATIS TERRIS nivis atque dirae
grandinis misit pater et rubente
dextera sacras iaculatus arcis
terrui urbem,
terrui gentis, grave ne rediret
saeculum Pyrrhae nova monstra questae,
omne cum Proteus pecus egit altos
visere montis

piscium et summa genus haesit ulmo,
nota quae sedes fuerat columbis,
et superiecto pavidae natarunt
aequore dammae.

Längst genug an Schnee und vernichtendem
Hagel hat der Göttervater den Ländern geschickt und Rom
erschreckt, da er mit der rotzuckenden Rechten
ihre heiligen Burgen traf,

die Völker erschreckt, es möchte das furchtbare Zeitalter der Pyrrha,
die nie gesehene Ungeheuerlichkeiten zu beklagen hatte, wiederkehren,
in welchem Proteus all seine Tiere auf die hohen
Berge hinauftrieb

und die Fische hoch in den Wipfeln der Ulmen schwebten,
die man sonst als Behausung der Tauben kannte,
und das Damwild angstvoll durch die überspülenden
Fluten schwamm.

⁵² Ebd.

Proteus ist in der Mythologie nach Homer ein Meeresgott, der eine Herde von Robben hütet und die metamorphotische Fähigkeit hat, sich spontan in jede beliebige Gestalt zu verwandeln; sogar in die Gestalt von Elementen wie Wasser oder Feuer.⁵³ Der aus Südtirol stammende Egger hat in dessen Darstellung bei Horaz⁵⁴ womöglich eine Beschreibung der sogenannten „Transhumanz“ gelesen. Diese wird in Südtirol ähnlich wie in anderen Weltgegenden noch heute praktiziert und mittlerweile auch touristisch vermarktet.⁵⁵ Im Frühsommer werden riesige Südtiroler Schafherden (vor 1900 waren es auch noch Rinderherden) über die Ländergrenzen hinweg, über Schneefelder und Felsrinnen auf österreichische Sommerweiden im Ötztal getrieben; im Herbst wiederholt sich der jahreszeitlich bedingt weitaus weniger gefährliche Weg zurück nach Hause. Die Wege verlaufen teilweise weit über 3.000 Höhenmeter und vor den 2000er Jahren noch über Gletscher.⁵⁶ Warum die urgeschichtliche Tradition der mutmaßlich sechstausend Jahre alten Transhumanz – das Stichwort „transhumant“ (HdR 275) fällt im Kontext der zitierten Abschnitte – jedenfalls auch für die Frage nach den Elementen und dem elementaren Sprechen bei Egger relevant ist, wird gleich zu zeigen sein.

Zurück zu den mythologischen Stoffen, die Horaz verarbeitet, hat Pyrrha also deshalb „Ungeheuer“ gesehen, weil ihr Tiere begegneten, die in fremden, ihnen *uneigenen*, un(zu)gehörigen Elementen und insofern – wie Schafe und Lämmer auf Felsgraten in Schnee und Eis – in Todeszonen unterwegs waren: Schwimmende Hirsche, fliegende Fische und bergsteigende Robben. Pyrrha, die die Flammenfarbe, also wiederum das Element Feuer als Name trägt,⁵⁷ ist in der altgriechischen Sintflutsage des Deukalion-Mythos die Gattin von Deukalion, der dem biblischen Noah ähnelt – das Ehepaar überlebt die Flut, bei der alle anderen Menschen sterben. Den rätselhaften Spruch des Orakels ‚werft die Knochen der Großen Mutter hinter euren Rücken‘, damit sich die Erde wieder mit Menschen bevölkere, deuten sie in einer bei Ovid inszenierten hermeneutischen Urszene so, dass „die große Mutter“ die Erde sei [*magna parens terra*

⁵³ Vgl. Hans Herter: Proteus, in: Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, Bd. 23/1, Stuttgart 1957, Sp. 973–974; Lukian: Werke in drei Bänden, hg. v. Jürgen Werner, Herbert Greiner-Mai, Bd. 1, Berlin/Weimar 1981, S. 326–327.

⁵⁴ Bei zunehmender Wassermenge auf der festen Erde (was je nach geographischer Lokalität heißen kann: *wenn der Winter kommt / wenn der Winter geht und es taut*) treibt dieser proteische Hirte seine Herde auf die höchsten Berge.

⁵⁵ Vgl. die Einträge zur Transhumanz auf den Webseiten des Schnalstal Val Senales und Tirol Werbung GmbH: <https://www.merano-suedtirol.it/de/schnalstal/natur-kultur/landleute/transhumanz.html/>; <https://www.tirol.at/magazin/transhumanz> (beide zuletzt am 15.09.2025). Vgl. zum Bezug auf das kulturelle Erbe der Transhumanz in „Herde der Rede“, aus einem anderen Lektürefokus entwickelt, auch Schestag [Anm. 2], S. 293–295.

⁵⁶ Vgl. den Wikipedia-Eintrag zum Schaftrieb über den Ötztaler Alpenhauptkamm, online unter: https://de.wikipedia.org/wiki/Schaftrieb_über_den_Ötztaler_Alpenhauptkamm (zuletzt am 15.09.2025).

⁵⁷ Altgriechisch πυρρός, -ά, -όν von πῦρ (Feuer): ‚rot‘, ‚rotblond‘ oder ‚flammenfarben‘.

est], und „die Knochen“ entsprechend die Knochen der Erde, also Steine.⁵⁸ Aus lehm- und erdbedeckten Steinen,⁵⁹ aus dem, was in der antiken Naturphilosophie insgesamt dem Element Erde angehört, entsteht nach dem Mythos das neue Menschengeschlecht, über das es bei Ovid heißt: „Inde genus durum sumus experiensque laborum et documenta damus, qua simus origine nati.“⁶⁰ [*Deshalb sind wir ein hartes Geschlecht, an Arbeit und Anstrengung gewöhnt, und legen Zeugnis ab von dem Ursprung, dem wir entstammen.*]⁶¹

Mit der Verbindung von Arbeit, Anstrengung und Erde, als der Herkunft, von der die Menschen tätig „Zeugnis ablegen“, sind wir wieder beim Ackerbau als Lebensform, bei der Bearbeitung und Kultivierung der Erde, und bei der Tradition der Georgik, die all die Mühen, Schmerzen und Lasten für mehrals-menschliche Wesen, die mit dieser Lebensform einhergehen, völlig unbeschönigt dargestellt hat. Die zitierten Passagen bei Ovid enthalten in ihrer kulturgeschichtlich reflexiven Dimension auch eine Reflexion auf Wortsinn und Wortgeschichte. So wie etymologisch das lateinische „humanus“ (‚menschlich‘) von ‚homo‘ (‚Mensch‘) und dies wiederum von „humus“ (‚Erde‘, ‚Erdboden‘) stammt,⁶² so wird die über das spanische Verb „trashumar“ ins französische „transhumer“/„transhumance“ und von da ins Deutsche migrierte „Transhumanz“ auf die Verbindung von lateinisch „trans“ (‚jenseits‘) und „humus“ (‚Erde‘, ‚Erdboden‘) rückgeführt.⁶³ Die Transhumanz, die weder mit Nomadismus noch mit Almwirtschaft zu verwechseln ist, weil sie eine Lebensform des Ackerbaus und der Sesshaftigkeit mit nomadischer Herdenbewegung *kombiniert*,⁶⁴ ist demnach eine zyklische Wanderbewegung (‚Wanderweidewirtschaft‘) ins „jenseits der bebauten Erde“,⁶⁵ weg vom eigenen Haus und Hof (Herd) in ein fremdes Land; um sodann (meist im Herbst) wieder heimzukehren. Elementarisch gesprochen bedeutet dies das periodische, jahreszeitlich rhythmisierte Verlassen des Elements Erde und den Übergang durch andere Elemente (Wasser und Luft), bevor wieder eine Rückkehr zum Hof und seiner Erde (ins bebaute Land; ins Heimatland; ins Land der eigenen Abstammung) vollzogen wird.

So gesehen ist die Transhumanz in Eggers Poem das strukturierende Verfahren der dichterischen Rede selbst. Damit ist nicht die oben notierte Beobachtung

⁵⁸ Publius Ovidius Naso: Metamorphosen. Lateinisch-deutsch, hg. u. übers. v. Niklas Holzberg, Berlin/Boston 2017, S. 61–63 (= Buch 1, 375–390) (Übersetzung modifiziert, R.V.).

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 63–64 (= Buch 1, 407).

⁶⁰ Ebd., S. 62–64 (= Buch 1, 414f).

⁶¹ Ebd., S. 63–65, Übersetzung modifiziert, R.V.

⁶² Vgl. Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache, online unter: <https://www.dwds.de/wb/human> (zuletzt am 15.09.2025).

⁶³ Vgl. Dictionnaire de l’Académie Française, online unter: <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9T1913> (zuletzt am 15.09.2025).

⁶⁴ Vgl. den Wikipedia-Eintrag zur Transhumanz, online unter: <https://de.wikipedia.org/wiki/Transhumanz> (zuletzt am 15.09.2025).

⁶⁵ Ebd.

gemeint, dass das Buch mit dem Titel „Herde der Rede“ Gattungsformen wie Kalender und Hausbuch variiert, insofern die Rede den Wechsel der Jahreszeiten (und die ihnen korrespondierenden Elemente) anzeigt, darstellt und kommentiert. Gemeint ist das poetische Verfahren, das in jeder Stanze und im Übergang von Stanze zu Stanze den Wechsel zwischen verschiedenen Foci ständig offenhält. Es sind stets mehrere Übergänge möglich (die Reihenfolge der Stanzas und die Leserichtung sind nicht festgelegt) – es gibt viele Wege durch die Textlandschaft, um von Feld zu Feld zu gelangen –, aber auch *innerhalb* jeder Stanze können Leser:innen die Herde der Rede stets anders fokussieren. Das basale Beispiel dafür ist die eingangs explizierte Mehrdeutigkeit des Buchtitels; die Gegebenheit verschiedener elementarer Lektürefoci, die einander nicht ausschließen, aber die trotzdem nie exakt gleichzeitig wahrgenommen werden können, sondern nur im (oszillierenden) Wechsel zwischen Georgica, Sesshaftigkeit am Herd, der (mühseligen) Lebensform des Ackerbaus im Element Erde und dem (glückseligen) Verlassen dieses Elements im Übertreiben der Herde, zum Bukolischen.

Es gibt dann auch noch eine weitere Dimension der Transhumanz im elementaren Sprechen bei Egger. Dazu muss man sich noch einmal daran erinnern, dass die mehrsprachige europäische Literaturgeschichte (im weitesten Sinn von ‚Literatur‘, die insbesondere in der Vormoderne auch naturwissenschaftliche, medizinische, botanische, geographische, theologische, philosophische u. a. Schriften umfasst), mitsamt ihrer Sprachgeschichte, ihren Stoffen, ihren Redewendungen, ihren Vers- und Gattungsformen, die ‚Erde der Rede‘ Eggers ist. Diese stets schon (von anderen) ‚bebaute‘ Erde ist das Element, in dem und durch das sich die „Herde der Rede“ bewegt, aus dem sie sich nährt, das sie frisst und metabolisiert. Insofern kann man sagen, Eggers Poem changiert – wahrnehmbar für die Leser:innen – laufend zwischen einem Wohnen, einem sesshaften Verbleiben in diesem Element, sprich: einem wiederholten Bebauen eben jenen Lands, das im Ausgang von unzähligen verschiedenen Feuerherden und Höfen seit Jahrtausenden bereits bebaut wurde, *einerseits*, und einem *Verlassen* dieses ur-ältesten Elements, *andererseits*. Das ‚Verbleiben‘ im (oder besser: *Momente* des Ankommens im oder des Aufbruchs vom) Element der Dichtungsgeschichte ist (sind) der Modus, in dem das von Gilgen in anderem Kontext beobachtete Phänomen hervortritt: Die Literaturgeschichte perforiert den Vordergrund der Rede Eggers, so sehr, dass man sogar das unterschiedliche Blöken der verschiedenen Schafe, die verschiedenen Stimmen der verschiedenen Hirten bzw. Hofbesitzer, und dabei nicht zufällig meist zuerst die der kanonischen Großgrundbesitzer, unterscheiden kann (Hölderlin von Mallarmé von Rilke von Celan usw.). Das Verlassen des Elements wiederum mag mit dem Gefühl von Glück verbunden sein (man lässt die Mühsal des Ackerbaus hinter sich, man wandert frei, man singt den Kunstgesang der Bukolik), aber es ist auch mit Risiko und Todesgefahr verbunden. Typischerweise dezimiert sich eine Herde im Verlauf einer Übertreibung, einige Lämmer und Schafe sterben immer.

Wenn es im Buch auf S. 271 heißt „(Die Herde der Rede übertreiben)“, worauf am Beginn der nächsten Stanze folgt: „Im Verlassen des Elements“ – da endet die Stanze mit „Umstürze[n] stulp-lump / schwirrt-lichter Merkwürdigkeiten“ und mit „hohllicht beraubter Tollheit“. Und so bleibt am unteren Ende der Buchseite die resümierende Feststellung, „worauf ich / mich verstehe, ja – aber du mußt mich auch verstehen.“

Interpretiert man diesen letzten Satz als eine Selbstkritik an selbstverschuldeter Unverständlichkeit, dann ist hier, so meine Lektüre, paradoxerweise völlig verständlich gesagt: Im Verlassen des Elements der Literaturgeschichte, im *Übertreiben* der Rede ins Jenseits dessen, was „getreu“ (HdR Klappentext) sprach-, gattungs- und dichtungsgeschichtlicher Traditionen und Konventionen leicht lesbar bis *wenigstens noch annähernd* (experimentell) lesbar ist, wird die Rede ‚plump‘, ‚irr‘, ‚merkwürdig‘, ‚hohl‘, ‚lichtberaubt‘, ‚toll‘ und jedenfalls für andere, für ein lesendes ‚du‘, nicht mehr verständlich, bedeutungslos. Wo solche Punkte erreicht sind, ist relativ und nicht definitiv bestimmbar; Egger scheint zudem die überzeugende Ansicht zu teilen, dass momentane Übertreibungen ins Bedeutungslose für die dichterische Rede jedenfalls trotz Todesgefahr gleichsam überlebensnotwendig sind (genauso wie die darauffolgende Rückkehr zur ‚bebauten Erde‘ der literaturgeschichtlichen Tradition). Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die ebenso durchgängige wie luzide sprachliche Reflexion des nicht endenden Reichtums, den diese Erde enthält, „in ihrer Mannigfaltigkeit blühender [...] Standpunkte, Gruppen, Augenblicksgötter [...], Stanzen“ (HdR 273), ein Reichtum, den Egger laufend neu eröffnet – was sich in jeder Lektüre von Eggers Buch, die sich ständig zwischen Close Reading einzelner Stellen und extensivem Lesen vieler anderer Bücher im Netz hin- und herbewegen muss, konkret bestätigt. Oder wie es im Text im Modus des negativen Sprechens immer wieder heißt: Verschlossen bleibt dieser Reichtum, wie „Lebewesen in Gefängnissen, denen die Erde verloren scheint, erloschen“ (HdR 275), wenn man ohne Intertextualität liest, wenn man Worte *ortlos* werden lässt,

[...] wenn man alle Herde allenthalben
aus der Herde der Rede entfernt, ein Gesichtskreis,
dem die Erde trifft-glosend verloren scheint, erloschen,
in ihrer Mannigfaltigkeit blühender, wie Standpunkte,
Gruppen, Augenblicksgötter im Wiesenlicht, *couplet*,
die Stanzen, *ein* Wort existiert in seiner Bedeutung nicht
(nicht ohne Ort). (HdR 273)

PD Dr. Rahel Villinger
Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft
Universität Zürich
Plattenstrasse 43
8032 Zürich
Schweiz
rahel.villinger@uzh.ch

BIOGRAPHISCHE ANGABEN DER BEITRÄGERINNEN UND BEITRÄGER

Hartmut Böhme ist Professor em. für Kulturwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin, wo er den Lehrstuhl für Kulturtheorie und Mentalitätsgeschichte innehatte. Seine Forschungsschwerpunkte bilden die Kulturgeschichte seit der Antike, Kulturtheorien, die Literaturgeschichte vom 18. bis zum 20. Jahrhundert sowie Natur- und Technikgeschichte in den Schnittflächen von Philosophie, Kunst und Literatur. Einschlägige Publikationen umfassen u. a. *Natur und Subjekt* (Frankfurt/Main.: Suhrkamp 1988), *Aussichten der Natur* (Berlin: Matthes & Seitz 2016) sowie *Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente* (München: Beck 1996, gem. m. Gernot Böhme).

Eva Horn ist Universitätsprofessorin für Neuere deutsche Literatur am Institut für Germanistik der Universität Wien. Ihre Forschungsschwerpunkte bilden die Deutsche Literatur von der Aufklärung bis zur Gegenwart, darunter insbesondere Konzeptualisierungen von Klima sowie Literatur und Kunst im Anthropozän. Zu ihren Buchpublikationen gehören u. a. *Klima. Eine Wahrnehmungsgeschichte* (Frankfurt/Main: Fischer 2024), *Das Anthropozän zur Einführung* (Hamburg: Junius 2019, gem. m. Hannes Bergthaller) sowie *Zukunft als Katastrophe. Fiktion und Prävention* (Frankfurt/Main: Fischer 2014). Von besonderer Relevanz für das Beiheft sind zudem ihre Forschungsarbeiten zu Luft(-verschmutzung), u. a. „Air as Medium“ (in: *Grey Room* 73/2018, S. 6–25) und „Winds, Miasma, Pollution. Pathologies of the Air as an Envrioning Medium“ (in: Adam Wickberg und Johan Gärdebo (Hg.): *Envrioning Media*. London: Routledge 2022, S. 95–113).

Sebastian P. Klinger (PhD, Princeton) ist Universitätsassistent am Institut für Germanistik der Universität Wien sowie Honorary Faculty Research Fellow an der Universität Oxford. Seine Forschung gilt insbesondere der Literatur- und Kulturgeschichte vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart, den Verflechtungen von Literatur und Wissen sowie den Environmental Humanities. Sein Buch *Sleep Works: Experiments in Science and Literature, 1899–1929* (Johns Hopkins University Press 2025) wurde international in den Feuilletons besprochen und von *Nature* zu den „10 essential science reads“ für 2025 gezählt. Seine Aufsätze sind u. a. in *Comparative Literature*, *DVjs*, *Representations* und der *Zeitschrift für deutsche Philologie* erschienen.

Elisabeth Strowick ist Professorin für Germanistik an der New York University. Sie forscht zur deutschsprachigen Literatur und Kultur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart mit besonderem Schwerpunkt auf Literaturtheorie, Ästhetik, Psychoanalyse, Ökokritik sowie Poetologien des Wissens. Zu ihren Buchpublikationen gehören *Passagen der Wiederholung: Kierkegaard – Lacan – Freud* (Stuttgart: Metzler 1999), *Sprechende Körper – Poetik der Ansteckung* (München: Fink 2009) und *Gesperster des Realismus: Zur literarischen Wahrnehmung von*

Wirklichkeit (Paderborn: Fink 2019). Weitere relevante Publikationen sind u. a. „Eco-Szenarien der Finsternis: Chorisches im Anthropozän“ (in: *The Germanic Review* 98/2 (2023), S. 197–222) sowie die Studie *Thomas Manns „Zauberberg“ – ein Anthropozän-Roman* (Göttingen: Wallstein), die im Herbst 2026 erscheinen wird.

Vera Thomann ist Assistenzprofessorin für Neuere deutsche Literatur am Deutschen Seminar der Universität Zürich. Ihre Forschungsschwerpunkte bilden die Literaturen vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart, darunter insbesondere die Themenfelder Wissenspoetik, Animal Studies und visuelle Kultur. Ihre Dissertationsschrift *Experiment Tier: Tierversuche in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* erscheint 2026 bei De Gruyter. Zu ihren weiteren Publikationen zählen Artikel u. a. zu Georg Büchner, Theodor Storm, Fiona Benson und Kathrin Röggla.

Gabriel Trop ist Associate Professor für Germanistik an der University of North Carolina, Chapel Hill. Seine Forschungsinteressen konzentrieren sich auf die Schnittstelle von Literatur, Philosophie und Ästhetik, mit besonderem Schwerpunkt auf der deutschen Wissensgeschichte des 18. Jahrhunderts und der Romantik, einschließlich Naturphilosophie, Poetik und Askese sowie der spekulativen Philosophie nach Kant. Er ist der Autor von *Poetry as a Way of Life: Aesthetics and Askesis in the German Eighteenth Century* (Evanston: Northwestern University Press 2015) sowie zahlreicher Aufsätze über Baumgarten, Lessing, Herder, Goethe, Schiller, Hölderlin, Novalis und Schelling.

Rahel Villinger ist Oberassistentin an der Abteilung Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Zürich. Sie forscht und lehrt in den Bereichen der neueren deutschen sowie englisch- und französischsprachigen Literaturen, zur Theorie- und Praxisgeschichte der Form, Literaturtheorie und Ästhetikgeschichte sowie den Beziehungen verschiedener Künste und Medien. Aktuelle Forschungsprojekte befassen sich mit Poetologien der Natur von 1800 bis zur Gegenwart, mit der Praxis- und Theoriegeschichte des Close Reading sowie mit Mehrsprachigkeit in der Gegenwartslyrik. Ihr Buch *Schreiben nach der Natur. Eine Poetik der klassischen Moderne* (Göttingen: Wallstein 2027) verbindet eine Analyse moderner Formpoetiken und Schreibprozesse mit Forschungsansätzen der Environmental Humanities.

■ Die Natur galt lange als stummes Gegenüber des Menschen. Doch die Literatur eröffnet einen anderen Blick auf die Dinge: Was geschieht, wenn Wasser, Feuer, Erde und Luft eine Stimme erhalten? Und wie verändert sich umgekehrt die Literatur, wenn die Elemente nicht bloß Kulisse bleiben, sondern selbst erzählen und Welten herstellen können? Im Zeitalter des Anthropozäns stellen sich solche Fragen nach den Ausdrucksformen der mehr-als-menschlichen Welt mit neuer Dringlichkeit.

Der Band „Elementares Sprechen“ untersucht erstmals, wie die deutschsprachige Literatur Wasser, Feuer, Erde und Luft als sprechende und weltbildende Kräfte inszeniert. Die Beiträge führen von der antiken Elementenlehre über Goethe, die Romantik und die Moderne bis in die Gegenwartsliteratur. So entsteht ein faszinierender Dialog zwischen Literaturwissenschaft, Kulturgeschichte und Environmental Humanities.