

Nach der Natur. Natur als Wissenschaftsobjekt, Sinnbild und Moralobjekt in Marie Gamillschegs Roman „Aufruhr der Meerestiere“

Edit Kovács 

Károli Gáspár Universität der Reformierten Kirche in Ungarn Budapest
kovacs.edit@kre.hu

Abstract

The present essay offers an interpretation of the novel „Aufruhr der Meerestiere“ (2022) by the Austrian contemporary author Marie Gamillscheg within the context of eco-criticism in literary and cultural studies. The central focus is on how the novel responds to societal and aesthetic challenges „after nature“, a phrase that is understood not only in a temporal sense but also as a reference to an old convention of representation and its potential refiguration under the altered conditions of a reflective Anthropocene. It is argued that Gamillscheg's work deals with the possibilities of a non-instrumental natural science and learning from nature in a new sense not only thematically but also critically engages with the tradition of anthropomorphic and anthropocentric speech in literature.

Keywords

Austrian Contemporary Literature, Ecocriticism, Anthropocene, Representation of Nature, Anthropomorphism, After Nature

In der Literatur der Gegenwart ist eine klare Konjunktur von Werken zu beobachten, die die verschiedenen Erscheinungsformen der Natur sowie deren Darstellbarkeit thematisieren. Die immer mehr vom Verschwinden bedrohte Natur wird zunehmend zu einem ausgezeichneten Thema der Literatur und Gegenstand literarischer Reflexion, wobei es oft die Gegenständlichkeit selbst ist, die problematisiert wird. Auch die Maxime einer Orientierung „nach der Natur“ scheint in der Gegenwartsliteratur in einem neuen Sinn, dem des Gerechtwerdens, zurückzukehren, der auch ethische und gesellschaftskritische Aspekte enthält. Die Natur fungiert nicht mehr bloß als Hintergrund, Realitätseffekt oder Spiegelbild menschlicher Emotionen, sondern tritt vermehrt als selbstständig handelnde kultur- und gesellschaftsformende Kraft auf, deren nicht-anthropomorphe und nicht-hierarchische Darstellung ganz deutlich als Aufgabe und Verantwortung der Literatur wahrgenommen wird. Diese Tendenz ist auch für die österreichische Literatur zu verzeichnen, von den Neuerscheinungen der letzten Jahre ließe sich eine beträchtliche Liste von Büchern zusammenstellen, die diese Sensitivität zeigen.¹ Unter ihnen ist sicherlich einer der interessantesten Versuche der Roman „Aufruhr der Meerestiere“ (2022) der jungen Autorin Marie Gamillscheg. So neu und aktuell diese Denkweise zu sein scheint, so knüpft sie doch gleichwohl an eine wichtige Traditionslinie in der modernen Literatur und eine

¹ Um nur einige Beispiele zu nennen: Brunner (2024); Kaiser-Mühlecker (2024); Freudenthaler (2023); Volkmann (2024).

Problemstellung in der Philosophie an, die seit spätestens der 1990er Jahre permanent neue Ergebnisse bringt.

Natur als Vorbild und Nachbild

Francis Ponge formuliert im Vorwort zu seinem „Notizbuch vom Kiefernwald“ von 1952, in dem er versucht, dem Wald schreibend gerecht zu werden, die Grundsätze seiner Literatur folgenderweise:

Nichts mehr soll mich abbringen von meiner Bestimmung: das Objekt meiner Wißbegierde keinem Vorzeigen irgendeines gelegentlichen Wortfonds zu opfern, auch nicht dem Arrangieren einiger solcher Funde zu einem Poem. / Immer wieder zurückkommen auf das Objekt selbst, auf das Rohe an ihm, auf das, was es *unterscheidet*. [...] Das Objekt ist immer wichtiger, interessanter, rechts-fähiger (voll ausgestattet mit Rechten): es hat mir gegenüber keinerlei Pflicht, ich bin es, der im Blick auf es alle Pflichten hat. / Was die obigen Zeilen nicht klar genug sagen: ich darf auf eine *poetische* Form nie *aus* sein, nie dabei stehenbleiben – und doch ist diese ein *notwendiger* Moment im Verlauf meines Wissen-Wollens, weil sie ein Spiegelspiel ermöglicht, das gewisse verborgene Aspekte des Objekts zum Vorschein bringen kann. Der Zusammenstoß der Wörter, die verbalen Analogien sind eines der Mittel, das Objekt zu erforschen. (Ponge 1982: 7, Hervorhebung i. O.)

Die Angst, von der Sprache, das heißt aber auch, vom Analogiezwang, von metaphorischen Konzepten, von Konventionen der Symbolik, von Anthropomorphismen und Sinnerwartungen, von eingefahrenen Denkmustern verleitet zu werden und dadurch gerade das Objekt der „Wißbegierde“ zu verfehlen, wird hier nur durch die Einsicht gemildert, dass unter anderem gerade die verbalen Analogien (das „Spiegelspiel“ zwischen Wort und Objekt, Subjekt und Objekt, poetischer Form und Rohmaterial) zu Erkenntnissen über den erforschten Naturgegenstand führen, dessen verborgene Aspekte aufzeigen können. Seit Ponges respektvollen Versuchen sind 70 Jahre vergangen, in denen in Philosophie, Kunst und Literatur immer mehr von den Rechten des Objekts und den Pflichten der Darstellenden die Rede war, aber auch immer mehr Zweifel an der Objekthaftigkeit des Objekts selbst, an der Gültigkeit der Subjekt-Objekt-Relation aufgetaucht sind.

Die dualistische Auffassung von einer gesetzmäßigen Natur und einem beobachtenden, erkennenden Menschen, also die epistemische Auszeichnung des Menschen als Gegenüber und Betrachter der Dinge, die Bruno Latour in seinem 1991 erschienenen, inzwischen bereits als Klassiker geltenden Werk „Wir sind nie modern gewesen“ als den Wesenszug der Moderne schlechthin (vgl. Latour 2008) und Hartmut Böhme als die Basis der modernen Naturästhetik beschrieben hat (vgl. Böhme 2010: 486), stellte sicherlich bereits die Alteritätsphilosophie stark in Frage. Zur gänzlichen Unhaltbarkeit dieser Vorstellung führte aber erst das Bewusstwerden bestimmter ökologischer Entwicklungen und in der Folge die Theoretisierung einer neuen Konstellation im Verhältnis von Mensch und Natur im Begriff des Anthropozän. Die Analyse dieser neuen Konstellation begann mit der Konstatierung vom Ende der Natur, wie die Modernität sie konzipiert hatte, und obwohl die einzelnen Theoretiker (vgl. z. B. Latour 2008, McKibben 1990 oder bereits Beck 1986) durchaus etwas anderes unter diesem Ende verstehen, tendieren sie alle, wie Ursula K. Heise in ihrem Buch „Nach der Natur. Das Artensterben und die moderne Kultur“ bemerkt, zu ganz ähnlichen Erzählmustern, nämlich zu der Kernidee, dass

die Modernisierung eine Zerstörung der Natur ausgelöst habe, die in gegenwärtigen Umweltkrisen einen entscheidenden Wende- oder Endpunkt erreicht habe. In vielen dieser Interpretationen der Gegenwartsgesellschaft ist zudem ein gemeinsames Empfinden spürbar, dass diese Situation nicht nur wie auch immer geartete politische und wirtschaftliche Maßnahmen erfordert, sondern eine grundlegende Rekonzeptualisierung des Menschen selbst. (Heise 2010: 16 f.)

Wir könnten hinzufügen: und auf der Ebene der Ästhetik das grundlegende Überdenken von Darstellungskonventionen des Nicht-Menschlichen, die in der abendländischen Literatur- und Kunstgeschichte bisher vor allem zwischen zwei Denkmustern hin- und her pendelten, nämlich zwischen der Vorstellung von Natur als *Vorbild* beziehungsweise als *Nachbild* menschlicher Kultur. Martin Seel entfaltet diese seit der Antike gültige Grundpolarität auf folgende Weise:

Entweder die Natur ist ein handelndes Subjekt, an dem sich alle menschliche Vernunft ein Beispiel nehmen muß, oder das Beispiel der Vernunft liegt in der Fähigkeit, die Natur zum verfügbaren Objekt allen Tuns zu machen. Entweder müssen wir der Natur das Geheimnis ihrer Gesetze ablauschen, oder wir zwingen sie durch unsere Gesetze zum Geständnis ihrer Konstitution. Entweder folgen die Erfindungen der Künstler den Schöpfungen der Natur, oder die Betrachtung der Natur folgt den Erfindungen der Künstler. Entweder erfüllen sich Freiheit und Glück des einzelnen in der Befreiung seiner inneren Natur oder aber in ihrer Bändigung und Sublimation. Entweder ist der Schutz der Umwelt im Namen eines Rechts der Natur geboten, oder er ist im Namen unseres Interesses an einer bekömmlichen Umwelt empfohlen. Entweder, so scheint es, sind die verbindlichen Formen des Lebens dem Menschen durch die Natur *gegeben*, oder aber sie sind vom Menschen auch gegenüber der Natur *gesetzt*. Entweder, so scheint es, ist die Natur ein Vorbild, oder sie ist ein Nachbild der Kunst. (Seel 1991: 11 f., Hervorhebung i. O.)

Seel konstatiert das Überhandnehmen des kulturalistischen Standpunktes in der Moderne, das heißt, dass selbst die Möglichkeit einer Orientierung an der Natur notwendig an menschliche Zugangsweisen und Zuschreibungen gebunden ist, weist aber gleichzeitig den Widerstand der Natur als Bedingung dieser Orientierung aus. Diese kann nur geleistet werden, „weil sie auf etwas stößt, das nicht geleistet ist“ (ebd.: 14). In den neueren Entwicklungen des Ökokritizismus zeichnet sich deutlich eine Suche nach Möglichkeiten ab, die Natur wieder stärker als Vorbild menschlichen Tuns und kultureller Praxis zu etablieren, jedoch geschieht dies gepaart mit einer kritischen Haltung gegenüber anthropozentrischen und anthropomorphisierenden Praktiken. Der Ausdruck „nach der Natur“ verweist also, wie ich meine, gerade im letzteren Zusammenhang auch auf die Frage, ob Natur noch als Vorbild, Muster oder Analogon für unsere Denkmodelle über Kultur und Gesellschaft *und* folglich für Sprache und Form funktionieren kann, ohne dass sie bloß in der Rolle des Vorbilds, Musters oder Analogons aufgeht, *ob und mit welchen Modifikationen* also das von Ponge beschriebene wechselseitige „Spiegelspiel“ in der neuen Konstellation funktioniert.

Krise des anthropozentrischen Sprechens

Der Roman „Aufruhr der Meerestiere“ von Marie Gamillscheg hat die beschriebenen Entwicklungen zur Grundvoraussetzung und weiß auch sehr wohl um sie. Die Grundproblematik des Romans besteht in der Verunsicherung einer Wissenschaftlerin, deren Subjektposition angesichts der von ihr erforschten Tierart und damit auch ihre Vorstellung von einer gesetzmäßigen Natur und ihres Gegenübers, des erkennenden, beschreibenden Menschen, ins Wanken gerät. Mit der Figur der Luise hat der Roman eine Meeresbiologin zur Protagonistin, die ihren For-

schungsgegenstand als eine Herausforderung für die Beschreibungskategorien und Denkmuster der Wissenschaft, für die Ethik der Forschung, für die Selbstreflexion heutiger Gesellschaften und auch für sich selbst als leidende Privatperson betrachtet. Ihr Forschungsthema bildet eine invasive Qualle, die sogenannte Meerwalnuss, die sich nun, weltweit verschleppt durch Containerschiffe, auch in nördlichen Gewässern erfolgreich vermehrt. Als die erfolgreiche junge Forscherin dazu eingeladen wird, eine Kooperation zwischen ihrem Forschungsinstitut in Deutschland und dem Zoo ihrer Heimatstadt Graz aufzubauen und sich nicht nur wieder in der Vaterstadt, sondern auch in der leeren Wohnung ihres erkrankten Vaters wiederfindet, verflechtet sich ihr Unbehagen an der Arbeit mit unverarbeiteten Kindheitstraumata und Entfremdungsgefühlen zu ihrem abwesenden Vater. Dank der personalen Erzählperspektive fließen rationale Reflexionen über Beruf, Forschung, Umwelt, Familie etc. mit unreflektierten körperlichen Befindlichkeiten und halluzinatorisch wirkender Verlorenheit in der Welt zusammen, so dass ein Teil des Geschehens nur vage zu rekonstruieren ist beziehungsweise es teilweise dem Leser überlassen ist, Vermutungen über die Verbindung zwischen der Vergangenheit der Hauptfigur und ihrem aktuellen Zustand, zwischen den Verunsicherungen in Beruf und Privatleben, schlussendlich zwischen dem Zustand der Umwelt und dem in ihr eingebetteten Menschen herzustellen.

Diese Offenheit des Romans ergibt sich aber nicht bloß aus der personalen Perspektive, sondern ebenso sehr aus seiner poetischen, bilderreichen Sprache, die scheinbar ganz in der Tradition der modernen Sprachskepsis der Jahrhundertwende steht. Wenn die Forscherin Luise beispielsweise inmitten eines Vortrags verstummt: „Die Meerwalnuss führt das Fortschrittsdenken des Menschen ad absurdum, sagte sie, und gleich überfiel sie ein Ekel vor dem Wort Fortschritt, weil sie nicht wusste, wer es schon vor ihr in den Mund genommen hatte“ (118)² oder wenn sie konstatiert, „[d]ass die Worte an dem Tier scheiterten“ und das Tier „ihr am Ende doch immer wieder durch die Finger und durch die Worte geglitten“ (117) worden sei, zitiert sie ganz eindeutig Hofmannsthals „Chandos-Brief“. Gamillscheg schafft es einmal sogar, in einem einzigen Satz Anspielungen auf Nietzsches Münzen-Metapher und das von Maeterlinck stammende Motto aus Musils „Törleß“ unterzubringen:

Auf jeden Fall sah Luise im Wasser schwebende, leuchtende Fussel, während die Menschen vor ihr das Wort Schwarm in die Notizblöcke und Laptops schrieben, Buchstabe für Buchstabe wie Geldmünzen, die übers Papier kullerten, ein Wort, das in dem Moment, als es das Wasser verließ, schon seine Farbe und Klänge verlor. (118)

Diese Sprachkrise hat jedoch eine andere Quelle als die um die Jahrhundertwende. Sie resultiert aus der Einsicht in die Inadäquatheit der anthropozentrischen Betrachtung und Beschreibung der Natur angesichts der aus diesen resultierenden, also vom Menschen verursachten Katastrophen (im Roman sind es Überfischung, Verschleppung von invasiven Arten, Erwärmung der Meere etc.), aber auch aus der gleichzeitigen Unmöglichkeit, aus dem in der Sprache kodierten anthropomorphen Denken herauszukommen. Der Romansprache ist die ständige Bemühung um eine Figuration anzumerken, die nicht auf einer Anthropomorphisierung der Natur, sondern auf der Übertragung von Beobachtungen der Natur auf die menschliche Welt basiert. Die „Ver-

² Im Folgenden wird mit den Seitenzahlen in Klammern auf die oben angegebene Ausgabe (Gamillscheg 2022) verwiesen.

knüpfung ästhetischer und biologischer Wissensfelder mittels metaphorischer Übertragungen“, die die Romansprache konsequent praktiziert, ist, wie Anja Zimmermann in einem anderen Zusammenhang (2014) ausführt, an und für sich nichts Neues, biologische Metaphern würden geradezu auf einen „operativen Modus westlicher Geistesgeschichte“ (Zimmermann 2014: 7) verweisen und Diskursfelder bezeichnen, in denen Übertragungen zwischen Natur und Kultur „imaginiert, forciert oder legitimiert werden sollen“ (ebd.). Der Grund der Sprachkrise besteht also anders formuliert auch in der Schwierigkeit, die geforderte „Rekonzeptualisierung des Menschen“ (Heise 2010: 17) und deren Imagination, Forcierung und Legitimierung in einer ‚alten‘ Sprache vollziehen zu müssen.

Lernen von der Natur?

Gamillscheg wählt mit der Meerwalnuss eine Tierart zum Zentrum ihres Buches, die alle drei „fundamentalen Schwierigkeiten einer Ästhetik des Anthropozäns“ (Horn/Bergthaller 2019: 130) veranschaulicht. Nach Eva Horn handelt es sich erstens um die „Latenz“, also den „Entzug der Darstellbarkeit und Wahrnehmbarkeit“ (ebd., Hervorhebung i. O.) gerade wegen der allzu großen Nähe. „*Wie kann ich Nähe zu einem Wesen herstellen, das sich mir stetig entzieht? Wie kann ich Verantwortung für dieses Wesen übernehmen, wenn es mir doch immer fremd bleiben wird?*“ (135, Hervorhebung i. O.), heißt es in einem Briefentwurf an den Zoo-Direktor Schilling, den Tierschutz-Helden und die Vaterfigur von Luises Kindheit. Das Sprachproblem kommt auch in der fragmentarischen Form dieser Briefentwürfe zum Ausdruck:

Sehr geehrter Herr Doktor Schilling, das Verhältnis zwischen Mensch und Tier ist ein unmögliches ... seltsam erotisches, über das niemand spricht ... es liegt nicht in der Nähe, sondern in dem ewig Fremden, aber ... Worte für etwas, das sich allen Zuschreibungen ... und überhaupt irgendein erstes Wort! Müssen wir ... sind wir nicht ... erst lernen, den Tod zu ...? (133, Hervorhebung i. O.).

Zweitens ist es die „Verstrickung“ (vgl. Horn/Bergthaller 2019: 130, Hervorhebung i. O.), also das Bewusstsein von der folgenreichen Ko-Existenz mit diesem Tier und seiner Immanenz im menschlichen Leben bei gleichzeitigem Kontroll- und Distanzierungsverlust, das sich im Roman in einer Mischung von Schuldbewusstsein, Sehnsucht und Angst manifestiert. Drittens demonstriert der Roman das sogenannte Skalenproblem, oder „*clash of scales*“ (vgl. ebd., Hervorhebung i. O.), also einerseits, dass es um ein Tier geht, dessen Benennung und Betrachtung in Singular unzureichend ist („Die Meerwalnuss war doch immer nur der Schwarm!“, 117), und andererseits dass diese zarte und verletzbare, unbedeutend scheinende Art in globaler Perspektive eine fundamentale Erschütterung der Ökosysteme herbeiführen kann. Die Meerwalnuss, wie sie im Roman dargestellt wird, ist schön und gut, aber gleichzeitig wüst, chaotisch und gefährlich, gehört also sowohl dem Kosmos als auch dem Chaos an und schillert für die menschliche Betrachtung zwischen diesen beiden Polen.

Unter diesen Bedingungen gerät die Maxime des „Lernens von der Natur“, ihre adäquate Betrachtung und Darstellung – auch wegen der radikal personalen Perspektive, aus der die Geschichte von Luise erzählt wird – zu einer parallelen Herausforderung für die Figur und für den literarischen Text. Dies führt Marie Gamillschegs Roman sehr anschaulich vor Augen.

Luises Reflexionen konturieren im Prinzip zwei Möglichkeiten, wie die Wissenschaft im Zeitalter nach der Natur von der Natur lernen kann. Die erste Möglichkeit, die im Roman sehr kritisch dargestellt wird, repräsentiert eine anthropozentrische, ausbeuterische Variante, die noch an der neuzeitlichen Vorstellung von der Natur als einer einwandfrei funktionierenden Maschine festhält und der es einzig darum geht, die Methoden der Natur gegen diese selbst einzusetzen, im Roman z. B. die invasive Quallenmasse als Filter für Mikroplastik zu verwenden. Luise glaubt nicht mehr „an die Wissenschaft, die so tut, als ginge es ihr um die Zukunft, wo sie sich doch die ganze Zeit bemüht, die Gegenwart festzuschreiben“. (248) Das moralische Bedenken, mit ihren Forschungen zum Angst- und Feindbild Meerwalnuss und implizit zu deren Bekämpfung beizutragen, bewegt sie dazu, die symbolischen Orte dieser Wissenschaft, das Forschungslabor und den Zoo zu verlassen. Die wirkliche Zukunft, so können wir das dem Roman entnehmen, sollte von einem mimetischen Impuls geleitet werden, der, besonders auf dem Gebiet der Wissenschaft, durchaus auf Rationalität basieren kann, aber diese Rationalität sollte nicht auf die instrumentelle Verfügung der Natur aus sein. Diese neue Art der Wissenschaft ginge aber, wie Marie Gamillscheg es nahelegt, weit über die Grenzen der Naturwissenschaften im engeren Sinne hinaus und wäre mit utopischen Gesellschaftsvorstellungen verschwistert. Luise praktiziert nämlich mit einem Ausdruck von Birgit Recki einen „reflektierten Naturalismus“, einen Naturalismus von innen, eine „Lern- und Imitationsbereitschaft, die auf die unter der Oberfläche wirkenden Kräfte geht“ (Recki 1991) und „etwas Größeres“ entdeckt, das sie immer schon in den Wissenschaften gesucht hatte. Dieses „Größere“ nimmt im Roman immer wieder in der Gestalt einer ansatzweisen Gesellschaftsutopie konkrete Form an. Nicht im Labor, aber im Meer selbst fände man, sagt Luise,

eine Welt vor, in der Körper und Geschlecht keine Rolle spielten, in der man sich gegenseitig fraß, um das Überleben aller zu sichern und so den Tod zu überdauern, in der in jedem Wesen die Weisheit des ganzen Universums steckte. Eine Welt, in der man wirklich keine Entwicklung kannte, kein Kräftiger, kein Größer, kein Mehr, kein Besser, sondern nur die Bewegung und das Singen der Sirenen, in der Zeit nur aus dem Rhythmus des Wellenschlags bestand. Alles, was war, war Bewegung. Alles, was zählte, war der Schwarm (65 f.).

Aber trotz aller Schönheit dieser Vorstellungen, die eine implizite Kritik des Fortschrittsdenkens und der kapitalistischen Leistungsgesellschaft und eine große Sehnsucht nach kollektiven Formen enthalten, ist dies jedoch auch eine provokative und erschreckende Gesellschaftsutopie, die alle Errungenschaften der emanzipatorischen Moderne verwirft und das Selbstopfer des Einzelnen für die Masse als wünschenswert hinstellt. Die Natur war von jeher normative Folie für die Gesellschaft (die Vorstellung der *scala naturae* für die feudale Hierarchie, die Evolutionstheorie für den Sozialdarwinismus oder die Selbstregulierung für die liberale Demokratie; vgl. Horn/Bergthaller (2014: 69)), im Roman ist dies jedoch ein Denkmuster, das nicht nur auf der Nachahmung der Natur, sondern im Gegenzug auch auf der soziomorphen Übertragung der Eigenschaften menschlicher Gesellschaften auf die Natur basiert. Man spürt in Gamillschegs Roman, dass dieses „Spiegelspiel“ eben nicht mehr ganz aufgeht, weil die normative Folie viel zu verwegen gerät, indem sie zwar soziomorphe, nicht jedoch anthropomorphe Züge trägt: Was die Quallen auszeichnet – kein distinkter Körper, kein Bewusstsein, keine Angst vor dem Tod – macht sie gleichzeitig zu untauglichen Vorbildern menschlicher Sozietät. Hier zeigt sich auch der Widerstand der Natur gegenüber den Kriterien kultureller Praxis, von dem auch Martin Seel

spricht: Indem der Leser „die *Differenz* von Natur und menschlicher Leistung“ anerkennt, praktiziert er „das genaue Gegenteil jener Haltung der *Indifferenz*, der die Natur als das bloße Material praktischer Verfügung erscheint.“ (Seel 1991: 15, Hervorhebung i. O.)

„Strategischer Anthropomorphismus“

In ihrer Wahrnehmung der sie umgebenden Menschen mobilisiert die Biologin ebenfalls Naturvergleiche, die teilweise etwas erzwungen wirken. Ihr Vater schwimmt in der Wohnung wie ein Fisch im Aquarium herum, Leos aufrechte Haltung lässt Luise sofort an das Kollagen in den Quallen assoziieren (vgl. 166) und beim warmen Händedruck der Freundin, so heißt es, „musste sie an die Meerwalnuss denken“ (168). Ihre Mutter kann wie ein Wal singen (vgl. 131) und ihre eigene Figur schlägt Wellen im Glas der Auslage (vgl. 220). Für die Darstellung der privaten Krise spielt das Bild der Haut die wichtigste Rolle, als Metapher für die mehr oder weniger durchlässige Grenze zwischen Außen- und Innenwelt und als Metonymie für die Befindlichkeit der Hauptfigur. Luise hat eine dermatologische Krankheit, die offensichtlich auf ihre Schwierigkeiten verweist, Anschluss an andere Menschen zu finden und eine echte Bindung aufzubauen. Sie empfindet ihre Haut als einen dünnen Film, „der jede Fähigkeit zur Abwehrreaktion verloren hatte, durch den alles in sie hineinging, aber sie niemals hinaus“ (211). Diesen dünnen Film versucht sie jeden Tag mit einer dicken Schicht von Schminke zu verstärken, die außerdem die sichtbaren Zeichen ihrer Hautprobleme verdecken soll. Auf Dummheiten anderer Menschen oder unangenehme Situationen reagiert sie mit unstillbarem Jucken. Durch diese konsequent durchgehaltene Bildlichkeit werden die Figur von Luise und die von ihr untersuchte Tierart wiederum zu gegenseitigen Spiegelflächen und Luise wird quasi so lange als eine Meerwalnuss im Trockenen dargestellt, bis sie ihre inneren Spannungen und Traumata zu verarbeiten beginnt. Die durchlässigen und durchsichtigen Rippenquallen, die über ihre Haut kommunizieren und ineinander übergehen, ineinander aufgehen, bieten hier wiederum scheinbar das Vorbild, dessen Nachahmung zuerst nur im Traum gelingt, in dem die Teilnehmer einer Partygesellschaft statt Worte über Gesten und Berührungen kommunizieren. Dann aber, im intim-freundschaftlichen Zusammensein, im „Körperkollektiv“ mit Leo wird es zur Wirklichkeit und Luise wesensgleich mit der Qualle:

[E]infach alles wild ineinanderknoten, sodass möglichst viele Körperteile andere Körperteile berührten, möglichst viel Haut auf Haut. Luises eigene wurde immer dünner und dünner. Immer durchlässiger wurde sie, und Luise spürte, wie sich ihre Körperbeulen denen Leos anpassten (178).

Ebenso sehr kann man aber davon ausgehen, dass ihr Hass auf ihren eigenen Körper, ihre Einsamkeit und Introvertiertheit, ihre Sehnsucht nach symbiotischen Beziehungen und, ja, sogar nach einem todtgleichen Aufgehen in einer Sozietät auf den Gegenstand ihrer Forschung übertragen und in diesem gerade die Wesenszüge erblickt werden, derer sie ermangelt. Durch diese Darstellungsweise, die man seit Ruskin „the pathetic fallacy“ (vgl. Ruskin 2012: 152–168) nennt, also die Zuschreibung von menschlichen Gefühlen oder Sehnsüchten den Dingen in der Natur, die nicht menschlich sind, wird das Tier auch zur Bildfläche für Veränderungen im menschlichen Selbstverständnis.

Der Roman kommt in seinem poetischen Schluss noch einmal auf das Problem des Anthropomorphismus zurück und signalisiert in der Szene mit dem beobachteten Affen implizit seine Intention, die Welt nicht mehr als eine Bühne menschlicher Existenz und Erfahrungen betrachten zu wollen, jedoch auch die Einsicht, dass der menschliche Blick in der Sprache kodiert ist, weshalb es einer bewussten Anstrengung bedarf, wie Ponge sagt, „das Objekt meiner Wißbegierde keinem Vorzeigen irgendeines gelegentlichen Wortfunds zu opfern“ (Ponge 1982: 7). In dieser Szene blickt die Hauptfigur gemeinsam mit dem Affen auf die Menschen zurück und übernimmt dessen Perspektive und Wahrnehmungsweise. Hier und an vielen anderen Stellen des Romans wird vielleicht das verwirklicht, was Jane Bennett einen „strategischen Anthropomorphismus“ (Bennett 2009: 98) nennt, dem nicht mehr die epistemische Auszeichnung des Menschen als Gegenüber der Dinge zugrunde liegt. Bennett formuliert die Hoffnung, dass uns der Anthropomorphismus, indem er Ähnlichkeiten über kategoriale Grenzen hinweg aufzeigt und strukturelle Parallelen zwischen materiellen Formen in „Natur“ und „Kultur“ ausleuchtet, tatsächlich auch „Isomorphismen“ bewusst machen kann (vgl. ebd.: 99). Im Roman „Aufruhr der Meerestiere“ wird dieser strategische Anthropomorphismus mit einem strategischen Biologismus ergänzt und also das Ponge'sche „Spiegelspiel“ würdig fortgesetzt.

Literatur

- Beck, Ulrich (1986): *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bennett, Jane (2010): *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham/London: Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822391623>.
- Böhme, Hartmut (2010): Natürlich/Natur. In: Barck, H./Fontius, M./Schlenstedt, D./Steinwachs, B./Wolfzettel, F. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Studienausgabe. Bd. 4: Medien – Populär*. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 432–497.
- Brunner, Helwig (2024): *Flirren*. Graz: Droschl.
- Freudenthaler, Laura (2023): *Arson*. Salzburg: Jung und Jung.
- Gamillscheg, Marie (2022): *Aufruhr der Meerestiere*. München: Luchterhand.
- Heise, Ursula K. (2010): *Nach der Natur. Das Artensterben und die moderne Kultur*. Berlin: Suhrkamp (= edition unseld 34).
- Horn, Eva/Bergthaller, Hannes (2019): *Anthropozän zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Kaiser-Mühlecker, Reinhard (2024): *Brennende Felder*. Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- Latour, Bruno (2008): *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- McKibben, Bill (1990): *Das Ende der Natur*. München: List.
- Ponge, Francis (1982): *Das Notizbuch vom Fichtenwald und La Mounine*. Deutsch von Peter Handke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Recki, Birgit (1991): Mimesis: Nachahmung der Natur. Kleine Apologie eines mißverstandenen Leitbegriffs. In: *Kunstforum*, Bd. 114. Imitation und Mimesis, S. 116–126. Zitiert nach der Online-Ausgabe: <https://www.kunstforum.de/artikel/mimesis-nachahmung-der-natur-kleine-apologie-eines-misverstandenen-leitbegriffs/> (letzter Zugriff: 21.10.2024).

- Ruskin, John (2012 [1856]): *Modern Painters*. Vol. III. New York/Chicago: Nation Library Association.
- Seel, Martin (1991): *Eine Ästhetik der Natur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Volkman, Jana (2024): *Der beste Tag seit langem*. Salzburg/Wien: Residenz.
- Zimmermann, Anja (2014): *Biologische Metaphern*. Zu einem Denkstil der Moderne zwischen Kunst, Kunstgeschichte und Biologie. In: Zimmermann, A. (Hg.): *Biologische Metaphern*. Zwischen Kunst, Kunstgeschichte und Wissenschaft in Neuzeit und Moderne. Berlin: Dietrich Reimer, S. 9–33.