

ANNA PASTUSZKA

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej

Die Kunst des Sehens und das Naturschreiben. Die Landschafts- und Naturdarstellung im Roman *Am Fluß* von Esther Kinsky

Die Schriftstellerin, Lyrikerin und Übersetzerin Esther Kinsky schließt sich mit ihrem 2014 erschienenen Roman *Am Fluß* der literarischen Strömung des *Nature Writing* an. Indem die Ich-Erzählerin das Gelände um den Fluss sowie anschließend aus erinnernder Perspektive andere Flusslandschaften mit allen Sinnen erkundet, folgt sie den literarischen Vorgängern wie Henry James Thoreau (Kinsky übersetzte dessen ausgewählte Essays ins Deutsche) und erschließt dabei neue Pfade in der Literatur. Die Erzählinstanz nimmt gegenüber der Natur die Rolle des empathischen Beobachtenden ein und sucht sie in der Gesamtheit ihrer Einzelercheinungen abzubilden. Sie bleibt offen für das Humane und Nicht-Humane, für das Organische und Anorganische, das im Kleinen als großes Ganze der biochemischen Prozesse und der anthropogenen Umweltveränderungen geschildert wird.

Esther Kinsky ist eine geschätzte Übersetzerin aus dem Polnischen, Russischen und Englischen. Als Übersetzerin von Olga Tokarczuk, Piotr Szewc, Magdalena Tulli, Hanna Krall und Ryszard Krynicki hat sie die polnischen Autorinnen und Autoren in Deutschland bekannt gemacht. Für ihre Übersetzung der Werke von Joanna Bator wurde sie 2018 zusammen mit dieser polnischen Schriftstellerin mit dem Internationalen Hermann-Hesse-Preis ausgezeichnet. Durch die Übersetzungsarbeit hat sie auch ihre eigene dichterische Sprache geformt. Im Essay *Fremdsprechen. Gedanken zum Übersetzen* erklärt sie das

Heranreifen der eigenen Stimme durch die präzise Wortarbeit und durch den Umgang mit der fremden Sprache:

Die Praxis des Übersetzens ist vielleicht besser als jede andere Übung geeignet, die eigene Stimme zu finden, zu schleifen, zu klären. Übersetzend probiert man verschiedenes Handwerkszeug aus. Man lernt die Mittel der eigenen Sprache an den spezifischen Schönheiten und Schwierigkeiten anderer Sprachen auszuloten. Die Formbarkeit auf eine Weise zu prüfen, die der ausschließliche Umgang mit der eigenen Sprache nicht bieten kann. (Kinsky 2013: 99)

2020 bekam Esther Kinsky zusammen mit Ulrike Draesner den Deutschen Preis für Nature Writing. Die Jury lobte insbesondere Kinskys literarischen Text *Tagliamento*, in dem die wilde Flusslandschaft Italiens in einer Verflechtung von Epik und Lyrik abgebildet wird und die Naturwahrnehmung evolutionäre und historische Umbrüche mitberücksichtigt. Die Autorin selbst sieht sich nur ungern in die Tradition des Nature Writing eingereiht. Statt Natur oder Landschaft als Begriffe mit romantischen Kennzeichen und hohen Erwartungshaltungen benutzt sie selbst lieber die wertfreie, neutral klingende Bezeichnung ‚Gelände‘. Das Gelände als ein naturkundlicher Begriff bedeutet für die Autorin „die zu erkundende Fläche“, die interessanteste „Art von Überlappungsgebiet“, „menschlich überprägtes Gebiet, Disturbed Land“. (Kinsky 2020) Die Autorin interessiert sich für das Gelände als Ort, an dem an der Schnittstelle der menschlichen Tätigkeit und des Wirkens der Natur unterschiedliche Prozesse der Bewirtschaftung der Natur durch den Menschen und der Rückkehr der Natur, der Verwilderung bewirtschafteter Grünflächen und postindustrialen Flächen zu beobachten sind. Es ist das Nebeneinander von Natur und menschlichen Spuren, das das Gelände zum besonderen Wahrnehmungsgegenstand der Dichtung und Prosa von Esther Kinsky macht, das Offene der teilweise bebauten, teilweise verwilderten Randgebiete der Städte. Die dem Kanon des Naturschönen trotzen eigenartige Ästhetik dieser Naturbereiche reizt und inspiriert die Autorin, das Unbeschriebene, Ausgeblendete, Nicht-Beachtete in die eigene Gelände-Betrachtung einzubeziehen.

1. Die Kunst des Sehens und das Naturschreiben

„Ich lerne sehen“, konstatiert der Ich-Erzähler im Roman *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* von Rainer Maria Rilke (1910). Die Worte, die eine vertiefte

Innenschau der Außenwelt und ihrer Erscheinungen ankündigen, können als Motto der Erzählstrategie in Kinskys Roman gelten.

Eine reale Gegend im Osten Londons wird erwandert und sprachlich abgebildet, doch zugleich durch die Sprache verwandelt und geschaffen. Die Erzählerin ist eine Nomadin unter anderen Fremden, Einwanderern, mit denen sie nur beim Einkaufen und Spaziergehen in Berührung kommt. Das Hauptaugenmerk gilt der Landschaft: Der Roman sei eine „Ortserzählung; eine Art Niemandsbucht an der Londoner Peripherie“ (Struck 2014). Die individuelle Geschichte der Erzählerin erschließt sich dem Leser durch ihre Spaziergänge in den Randgebieten Londons, vor allem am River Lea. Sie macht sich mit allen Sinnen mit der Gegend und mit der Stadt vertraut. Sie sammelt verschiedene Gegenstände, Fotos, liest die Schrift der Natur, die verschlüsselten ‚Nachrichten‘ des Baums auf der Wand gegenüber:

(...) und ich lernte das Licht. Von August bis April las ich, was der große Ahorn auf die nur von einem einzigen Fenster unterbrochene Ziegelwand des nächsten Hauses am Ende des Gartens schrieb. Es war Spätsommer, es war Herbst, es war Winter, es wurde Frühling. (Kinsky 2014, 13–14)¹

Sie verzeichnet Jahreszeiten und Wetterlagen, lernt das Licht, die Luft, die Geräusche und Gerüche kennen. Sie führt ein einsames, ‚provisorisches‘ Leben, nomadisch und nicht fest verwurzelt. Sie hat in London etliche Jahre verbracht (von 1990 bis 2004), zieht aber gern in eine unbekannte Gegend am Stadtrand. London ist Weltmetropole, aber es werden im Roman nur die Peripherien der Stadt erkundet. Die Spaziergänge in der Flussgegend, die Beobachtung von Straßenmärkten, die langen Busfahrten durch die Stadt wechseln mit Erinnerungen der Erzählerin an andere Flüsse in Kanada, Israel, Ungarn, Serbien und mit Porträts der Eingewanderten, die unterwegs oder auf der Straße getroffen und ohne genaueres Wissen um ihre Lebensgeschichte als einsame Individuen, ‚Mit-Fremde‘, beschrieben werden. Diese Fremden werden durch ihre Zugehörigkeit zur Straße und zum Viertel, das sie bewohnt und durchwandert, zu unaufdringlichen Bekannten, mit denen sie das Fremdsein in der großen Stadt teilt.

1 Die Originalausgabe des Romans enthält auf der Titelseite eine fotografische Abbildung (oder eine grafische Montage) der Ziegelwand mit dem Baumschatten und einem kleinen Fenster mit Blick auf die Landschaft. Es wird im Folgenden aus dieser Ausgabe mit der Nummer der Seite zitiert.

Die den Menschen, ihren Praktiken und ihrer Lebensart gewidmeten Passagen existieren im Roman parallel zu den Schilderungen der geographischen Umwelt (Kapitel *Horse Shoe Point*, *Walthamstow Marshes*, *Leyton Marsh*, *Hackney Marsh*) sowie zu den retrospektiven Kapiteln, die die sinnliche Topographie ferner Orte und Flusslandschaften in Israel, Kanada oder Ungarn aus der Perspektive der Erinnerungsarbeit rekonstruieren (*Rhein*, *River Thames*, *St Lawrence River*, *Old River Lea*, *Oder*, *Neretva*, *Tisza*, *Hooghly River*).

Die Ich-Erzählerin lässt die geographische Umgebung und die Architektur durch die wiederholte Praxis des Gehens und Betrachtens auf sich wirken. Diese Vorgehensweise ähnelt dem psychogeografischen Ansatz, der von Guy Debord 1955 als Kritik an der urbanen Geografie vorgeschlagen wurde. Das Konzept des „Umherschweifens“ im Stadtraum und der Beobachtung der emotionalen Einwirkung der Stadt auf das Individuum, insbesondere auf die von Gebäuden, Straßen und Vierteln ausgelösten Gefühle der Isolierung, Ausschließung oder Eingliederung, wurde im Anschluss an den französischen Theoretiker von englischen Schriftstellern (darunter der von Kinsky übersetzte Iain Sinclair, dessen Satz *The ultimate condition of everything is river* dem Roman *Am Fluß* vorangestellt ist²) aufgenommen. Die auf London bezogene literarische Psychogeografie bedient sich zur Stadterkundung der Strategie des Flanierens, sucht aber dabei auch die mystisch-unterbewusste Dimension der Stadt aufzuspüren. In Esther Kinsky's Roman wird die psychogeographische Analyse vom Stadttinneren in die Stadtperipherie verlegt.

Ihr besonderes Interesse weckt das etwas vernachlässigte, verwilderte, menschenleere Gelände, „die ausgefransten Randzonen der Stadt“, wo sie alles wie zum ersten Mal benennt: „Am Fuß des Anhangs Bäume, der schmale Fluß, dahinter Schilf, Marschland, Gras, Weidenbäume. Die Strommasten, filigrane Riesen, breitbeinig und kopfarm, wie im Anmarsch auf die Stadt erstarrt.“ (Kinsky 2014: 16) Es gleicht einem schriftstellerischen Schöpfungsakt einer Natur, die man als alltäglich übersieht. Sehen lernen, die Landschaft verstehen, lesen lernen und auf eigene Art benennen geschieht durch die Wanderung, Bestimmung der Wege und Markierung von Punkten in der unbekanntem Gegend: „Vor mir lag ein horizontwärtiger Raum unter großem Himmel, ein Gelände, das unbeschrieben genug war, um meine eigenen Namen daran zu heften.“ (Kinsky 2014: 55) Der Akt der Namensgebung den wahrgenommenen Naturbestandteilen für eigenen „privaten“ Gebrauch erschafft eine individuelle Topografie des Ortes.

2 Sinclair Iain, *Der Rand des Horizonts. Auf den Spuren von John Clare's Reise aus Essex*. Aus dem Englischen von Esther Kinsky, Matthes & Seitz, Berlin 2017.

Nicht zufälligerweise beginnt die kreative Erforschung der Gegend in dem Augenblick, wo die Erzählerin in das östliche Londoner Vorortsviertel umzieht und in die Flusslandschaft eintaucht. Es ist ein fast namenloser Raum, ohne einengende kulturelle Codes, die eine unmittelbare Wahrnehmung der Landschaft trüben könnten. Ein sinnlich erfahrenes Gelände wird zur Quelle von Erlebnissen, die tiefere Beziehungen zu Menschen ersetzen – die Erzählerin geht eine Beziehung zu der Landschaft ein, beobachtet tiefgründig die in ihr stattgefundenen und stattfindenden Wandlungen sowie ihre Stabilität.

2. „zweierlei Sehen – Wahrnehmen und Erinnern“ (Kinsky 2013: 101)

So wie die Landschaft von der Protagonistin für den eigenen Gebrauch gelesen wird, so werden auch die Erinnerungen mittels der Landschaft ‚entwickelt‘ und gelesen. Der Weg zu den Erinnerungen führt durch die sinnliche Wahrnehmung der Landschaft, durch ein Hineinhorchen in ihre akustischen Signale (*sound-marks* in *soundscape*, vgl. Rodaway 2002: 83–89). Die akustische Landschaft der ländlichen Flussgegend im Osten Londons mit den Geräuschen des Flugzeugs, der Strommasten, der Natur und mit der Stille hat das Potenzial, als Erinnerungsträger die rheinische Kindheitslandschaft wieder ins Bewusstsein zu rufen: „Ähnlich wie in der Tiefe der Sofortbilder aus der klobigen Kamera lagerten auch in der Mitte der offenen Hackney Playing Fields verborgen Erinnerungen, die ich erst allmählich zu lesen verstand“. (Kinsky 2014: 135)

Wahrnehmen und Erinnern bedingen sich gegenseitig: Die detaillierte aber zugleich lyrische Beschreibung der Vororte, die Entdeckung und Wirkung der Landschaft während der Spaziergänge bei wechselndem Wetter und der Perspektivenwechsel beim Betrachten der Landschaft eröffnen neue Zugänge zu Vertrautem und Fremdem. Der Blickwechsel vom vorbeifahrenden Zugpassagier zum namenlosen Teil der ländlichen Marschgegend bringt z. B. eine Erinnerung aus der Kindheit mit sich, als der Vater die beiden Töchter in einem alten Boot über ein Altwasser des Rheins ruderte. Der ungewöhnliche Anblick des bekannten Flussufers und des fremden Gebüschs vom Wasser aus lässt auch die vertraute Landschaft wie einen „Teil einer verwunschenen Wildnis“ erscheinen (Kinsky 2014: 176). Die Besonderheit der englischen Flussgegend entströmt in großem Maße ihrer evokativen Kraft:

Das Unverhoffte des Pfads in der stadtabwärtigen Landschaft, das Verschlungene der Weidenbüsche und offenliegenden Wurzeln, die Abgelegenheit vom Vertrauten und der befremdende Blick in die Verborgene förderten die Erinnerung an den damals fast verstörenden

Anblick des dem Wasser zugeneigten verwilderten Gebüschs wieder zutage. (Kinsky 2014: 176)

In dem ländlichen, ärmlichen, der ständigen Kontrolle und Überwachung entzogenen Landstrich mit Eisenbahndamm, Gestrüpp und Mulden, mit ungepflegter, wild wuchernder Pflanzenwelt und streunenden Kinderbanden erkennt sie die Wirklichkeitspartikel ihrer Kindheit. Im Nachhinein wird die Flusslandschaft des Rheins im Zeichen der Trauer über den allmählichen Verlust des Territoriums der Unordnung empfunden. Die Mulde am Rande der Ortschaft, die Kiesgruben, das Fabrikgelände mit Baracken für Zwangsarbeiter, die Brennesseln am Bahndamm waren verbotene, geheimnisvolle Orte außerhalb der Kontrolle der Erwachsenen. Für das Kind ein gefährlich-faszinierender Spielplatz, für die Erwachsenen eine unberechenbare, kontaminierte, geheimnisumwitterte Landschaft der Vergangenheit, die es mit wachsendem Wohlstand zu beseitigen galt:

In den Ortschaften ging das Leben im Kreis und begradigte, glättete, tilgte mit jeder Runde mehr von einer Zeit, die vor unserer Kindheit lag: Ödland, ausgeblichene Geschäftsnamen auf Hausfassaden, Trümmer und Leeren, die schiefe Schuppenwelt der Hinterhöfe, die zu Rasenflächen mit Thujahecken wurden. Das letzte Territorium der Unordnung blieb das unübersichtliche Fabrikgelände mit seinen brandigen Gerüchen, dem Staub von Kalk und Stein und den dunklen Fremdarbeiterbaracken auf einem feuchten Wiesenstück zwischen Fabrik und Eisenbahndamm. (Kinsky 2014: 31)

Das letzte Stück Wildnis fällt bald einer Ordnungs- und Bebauungswut zum Opfer und an dem geebneten Boden mit einem planierten Eingang wird eine Reitschule eröffnet. Die damalige Planierung wird von der Erzählerin als „Spurentilgung“ (Kinsky 2014: 132), eine eifrige Beseitigung der Andenken an Kriegszeit und Kriegsverbrechen, wahrgenommen. Dadurch entsteht eine spürbare Atmosphäre der Traurigkeit, die den leeren Räumen zwischen den Häusern entströmt.

Im Text werden das Verschwinden einer Landschaft und die übrig gebliebenen Leerstellen im Raum aus individueller Perspektive kontextualisiert. Mit Melancholie wird das menschenbedingte Vergehen und Verschwinden der natürlichen Landschaft als Folge der Bebauung und Nutzbarmachung, ihrer ‚Entwilderung‘ wahrgenommen. Während sie die neu entstandene menschengemachte Landschaft mit planierten Flächen, Thujahecken und geraden

Formen verabscheut, verortet sie in der Ästhetik des Schönen den zerstörten Naturzustand. Der Verlust der Kindheitslandschaft, der als Spurentilgung der Geschichte und als Kampf gegen die Wildnis interpretiert wird, erfüllt sie im Nachhinein mit Wehmut und lässt sie ähnliche, insbesondere am Fluss gelegene Landschaften aufspüren.

In einer wieder verfallenden, verwildernden Gegend am Rande der Stadt kann die Autorin den „Prozess des Eingeholtwerdens von der Natur“³ (Kinsky 2020) beobachten. An einem solchen Ort wird die künstlerische Imagination durch seine „Prozessualität“, die dort sichtbare „Grenzverschiebung im Verhältnis von Kultur und Natur“ (Weiland 2018: 13) sowie die „Überformung von Kulturraum durch Naturraum“ angesprochen. Die Trauer um die verlorene Natur mischt sich mit der Faszination für die Symptome der Wiederaneignung der Orte durch Natur.

Durch die Spaziergänge am Lea, im Marschland, Auwald, Erlenhain und am Old Lea bis zur Mündung schlägt die nomadische, stets umherziehende Erzählerin paradoxal Wurzeln in der Landschaft. Die Erzählinstanz gibt sich der Betrachtung hin, erforscht die vielfachen Beziehungen unter den Naturerscheinungen und der menschlichen Tätigkeit des Urbarmachens, Bebauens, Ausnutzens. Die Sprache mit einem hypnotisierenden Duktus, die Erforschung der englischen Landschaften und ihrer Geschichte sowie die eingefügten Fotos⁴ lassen an W.G. Sebalds reisebeschreibende Romane denken. Die reflexiv-beschreibenden Passagen vereinen Betrachten und Erinnern, Landschaft und Geschichte, Urbanes und Ländliches. Ähnlich ist auch die Wahl der nomadischen Figuren als Handlungsträger und der Status des Erzählers als eines einfühlsamen Subjekts auf Reisen, in Bewegung.

Das Spazierengehen am Flusslauf vereinigt in sich das körperliche Erlebnis, die sinnlichen Eindrücke mit allen Modalitäten (Sehen, Hören, Riechen, Tasten) und ein subjektives, individuelles Erfassen der Flusslandschaft. Wie Beate Sommerfeld bemerkt, erfährt die Wanderin den Raum als „gelebten Raum“ und folgt dabei nicht den kulturell geprägten Raumkonzepten:

Die Bewegungspraktik des Gehens wird so zu einer elementaren und transgressiven Geste der Auseinandersetzung mit kulturell und kartographisch codierten Orten. Sie wird als raumzeitlicher Prozess mit

3 Sie erwähnt als Beispiel den Park um das Oskar-Helene-Heim in Berlin.

4 Die angeschlossenen schwarzweißen Fotos zeigen die Gegend: Marschwiesen, Bäume, Felder, Vororte und bilden ein Pendant und eine visuelle Ergänzung zu den Erzählpassagen.

seiner eigenen Körperlichkeit, Materialität und Semiotizität ins Feld geführt, im Zuge dessen – abseits landvermesserischer Ordnungsbe-mühungen – der Raum neu entworfen wird. (Sommerfeld 2018: 121)

Die Erzählerin entwirft ihre eigene subjektive Landkarte mit Pflanzen, Ob- jekten, Tierarten, Struktur des Geländes (Höhen, Tiefen, Formen, Bodenarten, Gewässer), die zwar in der konkreten Geographie wurzelt, doch in die imaginäre Autobiogeographie übertragen wird. Die topographischen und geographischen Details sind real und imaginativ zugleich, weil sie die Kindheitslandschaft evozieren.

3. Das Gelände: „ein Buch der Schichten“ (Kinsky 2014: 213)

Das Gelände erscheint als ein lesbarer Palimpsest. Kinsky interessiert im Ro- man einerseits die Haltung des Menschen gegenüber der Natur, andererseits die Naturprozesse gegenüber der Welt der Menschen und Dinge. Die Natur im Roman ist eine „vergesellschaftete Natur“, eine nicht mehr ursprüngliche Natur. (Böhme 1992: 107) Mit besonderem Interesse werden unauffällige Gegenden, verwilderte oder kriegsversehrte Landschaften, verfallene Industriegelände erforscht. Im Kapitel *Bow* werden das Licht, die Vögel, die Farben, Pflanzen, der Boden und die Gewässer, die Bewegung und der Wandel nachgezeichnet. Die Darstellung der Vögel geschieht mit dem Außenblick der Betrachterin, die ästhetische Wahrnehmung der „schwarz gegen die Wolken zuckende[n] Mengen“ in Worte bannt und das Wesen der Vögel an der Schnittstelle zwischen Wissen, Beobachtung und Vorstellung zu erfassen sucht: Über dem Marschland ziehen in März Vogelschwärme,

[...] die dank einer in ihren Flügelspitzen wohnenden Erinnerung oder vogelegeigenen Überlieferung immer noch eine trügerische Hoff- nung auf einen Ausruhplatz in den Stratford, Hackney, Walthamstow Marshes hatten. Die ansässigen Vögel zogen ihre Kreise unter den Zugschwärmen, mit dem sich anbahnenden Frühling beschäftigt und vertraut mit dem gestutzten Grenzland, das eine schrumpfende Insel zwischen den unterschiedlich ziegelfarbenen Gliedmaßen der Stadt war. (Kinsky 2014: 301)

Alles ist von Bedeutung: die Vogelart, die Pflanze, das Gewässer, der Bo- den, das Licht, die Farben, das Wetter, industrielle Bauten, das Straßennetz, der hier wohnhafte Mensch und die Geschichte des Ortes. Die Naturwahr-

nehmung geschieht mittels einer präzisen Sprache, wo exaktes Benennen mit poetischen Neologismen wie „Städtichkeit“ oder „kleinhalmiges Wildgrün“, fachsprachlichen Begriffen wie „Verziegelung“ oder „Wasserlauf“, Archaismen wie „auskrümeln“ benachbart ist. (Kinsky 2014: 302–303) Eine bedeutsame Erkenntnis der Autorin ist dabei die Unübersetzbarkeit der lokalen, regionalen Bedingungen, die sie „Atmosphäre“ nennt (Kinsky 2013: 109). Gernot Böhme definiert die Atmosphäre als gestimmten Raum oder räumlich ausgedehnte Stimmung und plädiert in seiner Ästhetik der Natur dafür, die Atmosphären als Gefühlscharaktere der Naturdinge wahrzunehmen (vgl. Böhme 1989: 10–11) Sie seien folglich nicht als subjektive Gemütsbestimmungen zu betrachten, sondern als objektive, den Naturdingen entströmende und das Gemüt beeinflussende Stimmungslagen (vgl. Böhme 2019: 3–4).

Die Landschaft bilden Farben, Licht, Geräusche, die einem konkreten Ort zugehören. Die grauen Wolken über London oder die Farbe der Eberesche (*rowan*) sind nur in dieser Landschaft zu erfassen, hängen von der Atmosphäre dieses Ortes ab (Wasser, Luft, Regen, Wind, Sonne, Feuchtigkeit etc.) und bezeugen seine Eigenart:

Farben, ähnlich wie Licht und auch Klang, sind emotional besetzt und nicht objektivierbar, sie sind an unendlich viele Schichten von Empfindungen, Emotionen, Erinnerungen und auch äußere Begleitumstände geknüpft, die ihre Wahrnehmung prägen. Sie sind nur durch ihr Umfeld fassbar, sind anhängig von so Unkonkretem wie der Atmosphäre in rein physikalischer und übertragener Bedeutung, sie lassen sich nie dingfest machen. (Kinsky 2013: 109–110)

Ein anderes Gelände, das von der Erzählerin erforscht wird, ist eine kriegsversehrte Landschaft. Ramponierte, verkümmerte Geländestreifen am River Lea, am Rhein oder an der Neretva in Kroatien werden auf die Kriegsspuren hin geprüft. Indem sie die Gegend um die Neretva besucht, will sie einen Schlüssel zur Kriegsvergangenheit und zum Umgang mit der Umwelt (menschliches Verhalten und Weiterleben der Natur) damit finden: „[...] eine Art Schlüssel zur Nachkrieglichkeit, die sich nicht abbürsten läßt, nicht einmal aus dem Grün von Gras, Laub und Kraut“ (Kinsky 2014: 224).

Das betrachtete Gelände wird mit allen seinen Bestandteilen literarisch erschlossen: mit den Stoffen, aus denen Wege und Gebäude gebaut wurden, den langfristigen geologischen, biologischen oder historischen Prozessen, der Fauna und Flora der Gegend. Alle Einzelheiten setzen sich zu einem Ganzen zusammen: Das Gelände bezeugt durch und über die Beschreibung hinaus

eine Naturgeschichte des Werdens und Vergehens. Besonders deutlich wird der Kreislauf der Naturprozesse im Kapitel *Hooghly River* geschildert. Der indische Fluss Hooghly, ein Teil der unbezwingbaren Natur und Ort der religiösen Praktiken, ein Wasser- und Nahrungsreservoir für Abertausende von Lebewesen, wird in grandioser Sprache als Schnittstelle des Humanen und Nicht-Humanen beschworen:

Der Fluß mit seinen unzähligen Armen und Fingern brachte Nahrung und Ausscheidung, Gedeihen und Fäulnis, Gift und Heilsamkeit zum Verschwimmen, Verfließen, Verschmelzen, ein schmutziger Lebensquell, der die Toten verschlang.

Der Bodensatz des Flusses, der tonbraune Schlamm, war in ständiger Bewegung, wurde vom Fluß zu Erde zu Lehm zu Gegenständen, zu Ziegeln, Hausrat und Gottesfiguren, die alle wieder zerfielen, sich auflösten, dem Fluß wieder anheimgegeben wurden. (Kinsky 2014: 314)

Der menschliche Lebenszyklus von Geburt bis zum Tod wird hier in einen großen biologischen Kreislauf einverleibt, ohne seinen geheimnisvollen metaphysischen Grundton zu verlieren. Der Mensch erscheint als einer der Bestandteile der Natur. Eine neue Ästhetik der Naturbetrachtung bahnt sich im Text an, die Natur wird zum Helden, zum Subjekt. Die Natur wird im Roman jenseits der menschlichen Moralauffassung festgehalten als eine Gesamtheit der biochemischen Prozesse und der anthropogenen Umweltveränderungen.

4. Der Fluss und die Flusslandschaft

Mit seinen Weidenbäumen, ärmlichen Siedlungen, alten Backsteingebäuden und dem Bahndamm weckt der Lea Erinnerungen an die Kindheit. Der Fluss und das Fließen spielen im Roman eine vielfach symbolische Rolle: Zum einen gleicht die Erzählung einem mäandernden Fluss, zum anderen spiegelt der Fluss den Lauf des Lebens (alles fließt – *pantha rhei*)⁵ wider. Die Flüsse, die

5 Heraklit vergleicht das Sein mit einem Fluss, in den man nicht zweimal steigen kann. Platon legt den Schwerpunkt auf den Aspekt des Werdens und Vergehens: Alles fließt und nichts bleibt, es gibt nur ein ewiges Werden und Wandeln. In der Flusslehre von Heraklit liegt „die primäre Welterfahrung in dem fortwährenden Stoff- und Formwechsel. Sie ist eine Metapher für die Prozessualität der Welt.“ (Störig 1999: 136) Das Sein ist als ewiger Wandel dynamisch zu erfassen. Hinter und in dem Fluss steht die Einheit.

die Erzählerin darstellt – ihr Kindheitsfluss Rhein, River Thames, St Lawrence River, Old River Lea oder Hooghly River – markieren ihre Aufenthaltsorte und Beobachtungsposten, lösen Erinnerungen aus, sind identitätsstiftend (vgl. Kinsky 2014: 182). Der vorüberfließende, ins Meer strebende Fluss fasziniert das Kind durch seine Wechselhaftigkeit und Fremdartigkeit. Der Fluss steht für das erste Erlebnis der Grenze, die in Hier und Dort aufteilt, für die unheimliche Naturgewalt (jährliche Hochwasser, das Jahrhunderthochwasser an der ostpreußischen Narewka im Fotoalbum der Großmutter, der Tod eines Klassenkameraden), ist Kulisse der Familienfotos. Allen voran vermittelt er die Erfahrung der Bewegung:

Doch es war nicht nur diese Unordnung, das Unvorhersehbare der Fundstücke, das Ungebürstete dieses Landschaftsstreifens, das sich von den Ortschaften so unterschied, es war auch die Bewegung, der Sog dieser einen Richtung, in die das Wasser strömte, einer stets heller wirkenden Gegend nach Norden zu, wo sich die Ebene breit machte [...]. (Kinsky 2014: 32)

Durch das Vorhandensein des Flusses und der Flusswelt erfährt die Erzählerin das Andere, die den Anstrengungen der Erwachsenen nach Maß, Stabilität und Ordnung entgegengesetzte Naturkraft: „Der Fluß war Bewegung, Unordnung und Unberechenbarkeit in einer Welt, die nach Ordnung strebte. [...] Die jährlichen Hochwasser unterspülten jede Ordnung.“ (Kinsky 2014: 30–31) An ihm lernt das Kind die Inkongruenz zwischen den kulturellen Codes und der sinnlich wahrgenommenen Naturerscheinung („In der Grundschule lernten wir Sprüche vom Vater Rhein, die nichts mit dem Fluß zu tun hatten“, Kinsky 2014: 35). Die damalige Erfahrung der Naturkraft birgt sowohl die Identitätsgrundlagen der Autorin-Protagonistin (die Quellen ihrer Persönlichkeit und Weltwahrnehmung) als auch die Erkenntnis der Unzulänglichkeit der Sprache als Grundkonflikt zwischen Natur und Kultur, der im Laufe der Bildung noch verschärft wird: „Gegen die unstete Eigenständigkeit des Flusses gab es die dünne Landschaft von Regelmäßigkeit und scheinbarer Lesbarkeit, an der ich mich als Kind übte, ohne sie zu verstehen.“ (Kinsky 2014: 38)

Die Ich-Erzählerin schreibt die Namen der Boote und Fähren, die Zahlen und Buchstaben an den Kähnen und Schiffen auf und erkennt nachträglich den vergeblichen Kampf des Menschen, die Naturkräfte und -gesetze in logische Gesetzmäßigkeiten und mathematische Formeln zu bannen. Die Erfolglosigkeit des Unternehmens, etwas Beständiges aus diesen Aufzeichnungen abzulesen, steht dem Zauber einer eigenartigen Ästhetik der aufgeschriebenen Zahlen

und Namen nicht im Wege, die im Gedächtnis „wie Strophen eines Gedichts, Chiffren der Bewegung, des Andernorts“ (Kinsky 2014: 39) bleiben.

Der Fluss und die Flusslandschaft werden zu einer Dominante der Erzählung und der Hauptfigur. Sie bilden einen Erzählrahmen, der ihre Reisen, Erfahrungen und Eindrücke zusammenbindet.

5. Die neue ästhetische Naturbetrachtung

Die Achtung und die Aufmerksamkeit der Protagonistin gegenüber der Welt der Pflanzen und der Tiere lassen ihr entwickeltes ökologisches Bewusstsein spüren. Nicht zufälligerweise übersetzte Esther Kinsky zeitgleich mit der Niederschrift des Romans auch Abschnitte aus dem *Journal* von Henry David Thoreau (1837–1861) ins Deutsche. Die Arbeit an der Übersetzung der Aufzeichnungen des berühmten Schriftstellers und Naturphilosophen, der als Gründer der amerikanischen Ökologie gilt, war für die Autorin zweifelsohne eine der Anregungen zur eingehenden Naturbeobachtung und zur Reflexion über ihre Beständigkeit und Wandelbarkeit. Die Lektüre Thoreaus findet ihren Widerhall auch in der Konstruktion der Hauptfigur, die durch die Wanderungen im Gelände ein Selbststudium in der Kunst der Landschaftslektüre betreibt und ihre Bedeutung erwägt (zu Thoreau vgl. Buell 2020: 305–304).

Im Essay *Fremdsprechen* (2013) beschreibt Kinsky anhand einer Aufzeichnung von Thoreau die Schwierigkeiten bei der Übersetzung einer kompositorisch und stilistisch raffinierten Passage (vgl. Kinsky 2013: 89–94). Es macht dem Lesepublikum nicht nur die enorme Arbeit des Übersetzers eines literarischen Werks an dem adäquaten Sprachausdruck bewusst, sondern auch den Standpunkt der Autorin gegenüber Fragen der Sprache und ihrer Macht, den Dingen Namen zu geben. Die Diskrepanz zwischen dem Benennen der Außenwelt, das an sich auf Konventionen und auf „einem scheinbaren Konsens“ (Kinsky 2013: 103) beruht, und der Wiedergabe der Wahrnehmung eines Weltausschnitts als Ausdruck der Innenwelt des Autors, wird durch die Erfahrung des Übersetzens noch verstärkt. Diese Einsicht in die Fragwürdigkeit von feststehenden, sinnstiftenden Namen scheint eine wichtige Prämisse für das behutsame Benennen der Naturdinge und Naturprozesse im Roman *Am Fluss* zu sein. Der Schreibakt entspringt einer gesteigerten Aufnahmefähigkeit, die zwischen bewusster Beobachtung und intuitivem Erfassen oszilliert. In Bezug auf die parallel zum Roman entstandenen Aufzeichnungen *Point of Departure* (2013) beschreibt Kinsky diesen Aufnahme- und Schaffensprozess als „ein Sich-Einlassen auf die Erscheinungen der Welt und den daraus folgen-

den Assoziationsprozess [...], der sich nicht bewusst vollzieht und sich nicht rational analysieren lässt“ (Kinsky 2013: 103).

Der Roman stellt einen Versuch dar, durch die Darstellung der Stadt-, Fluss- und ländlichen Landschaft zu einer neuen ästhetischen Naturerkenntnis erzählerisch vorzudringen. Er lässt sich u.a. als eine literarische Repräsentation des Umweltwandels und des gewandelten ökologischen Bewusstseins des wahrnehmenden Subjekts interpretieren. Die breit diskutierte Idee des Anthropozän als eines neuen Erdzeitalters, in dem der Mensch und die Auswirkungen seines Handelns die geologischen und biologischen Systeme planetar beeinflussen, bleibt nicht ohne Folgen für die literarischen Darstellungen der Natur im Geiste des Posthumanismus. Unter dem Posthumanismus wird eine neue nicht-anthropozentrische Haltung verstanden, die durch eine Kritik der Macht, der Rationalität und des Staates sowie der wissenschaftlichen und technologischen Praktiken der Beherrschung und Ausbeutung der Natur den aktuellen Status des Menschen auslotet und für seine politische und ethische Subjektivität plädiert. Mit der Abkehr von der Definierung des Menschen als dem ‚Maß aller Dinge‘ wird „Respekt für die Verschiedenheit lebender Materie und aller menschlichen Kulturen“ eingefordert sowie das Konzept „eines nomadischen Beziehungssubjekts“ entworfen, das menschliche und nichtmenschliche Kräfte ethisch anerkennt (Braidotti 2016 o.S.).

Mit seiner differenzierten ästhetischen Sicht- und Erkenntnisweise ist der literarische Text im Stande, die gegenseitige Wechselbeziehung unterschiedlicher menschlicher und nichtmenschlicher (Tiere, Pflanzen, Objekte) Teile der lebendigen Welt zu erschließen. Esther Kinsky bietet neue ästhetische Möglichkeiten einer solchen nicht-anthropozentrischen Darstellung von Natur und der Beziehung zwischen Mensch und Umwelt. In der sinnlichen Begegnung mit der Natur spürt sie der Vielfalt, der Biodiversität der Natur nach und strebt eine ästhetische Synthese von differenten Naturdingen, von Menschen hergestellten Objekten und Menschen in der Landschaft an. Dabei hebt sich die Protagonistin nicht von der Umwelt ab, sie sucht nach einer einfühlsamen Integration. Entgegen der neuzeitlichen Sichtweise auf den Menschen als primär geistiges Wesen, als „Subjekt des Bewusstseins und des Denkens“ (Kittstein 2012: 14) gebraucht sie ihr ausgeprägtes Sensorium zur Erforschung der Natur durch und am eigenen Leib. Der Genuss an der sinnlichen Naturerfahrung bedeutet ein neues Selbstverständnis des Subjekts, das die körperliche Bindung an die Natur akzeptiert und aufwertet. Die ästhetische Erfahrung der Landschaft/Natur am Leib ist eine Voraussetzung der neuartigen Offenheit des Subjekts und seiner Reintegration mit der Umwelt im Sinne der humanistischen Ökologie. Mit seinem Leib erfährt der Mensch das Natursein, ist

ein Teil der Natur, was gravierende Folgen für den Diskurs über Natur hat: Wir haben, so Gernot Böhme,

[...] in unserer Leiberfahrung [...] mit uns selbst qua Natur zu tun, und das heißt für den Naturdiskurs: dass wir *Natur* keineswegs bloß als etwas Äußerliches kennen, sondern sie vielmehr auch quasi von innen, nämlich in unserer Selbsterfahrung, kennenlernen. (Böhme 2019: 9)

| Literaturverzeichnis

- Böhme Gernot, *Atmosphäre (sensu Gernot Böhme)* 2019, in: *Online Encyclopedia Philosophy of Nature / Online Lexikon Naturphilosophie*, hrsg. von Thomas Kirchhoff, 2019, <https://tinyurl.com/4dwrv562> [Zugriff: 9.05.2022].
- Ders., *Für eine ökologische Naturästhetik*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1989.
- Ders., *Leib. Die Natur, die wir selbst sind*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2019.
- Ders., *Natürlich Natur. Über Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1992.
- Braidotti Rosa, *Jenseits des Menschen: Posthumanismus*, „Bundeszentrale für politische Bildung“, 9.09.2016, <https://tinyurl.com/23pjpybh> [Zugriff: 9.05.2022].
- Buell Lawrence, *Thoreau i środowisko naturalne*. Ins Polnische übersetzt von Kaja Gucio, „Literatura na świecie“ 2020, nr 9–10, S. 305–330.
- Debord Guy, *Introduction à une critique de la géographie urbaine*, „Les lèbres nues“ 1955, N° 6. Bruxelles.
- Kinsky Esther, *Fremdsprechen. Gedanken zum Übersetzen*, Matthes & Seitz, Berlin 2013.
- Dies., *Am Fluß*, Matthes & Seitz, Berlin 2014.
- Dies., *Nature Writing. Esther Kinsky im Gespräch mit Katharina Teutsch*, Deutschlandfunk, 28.01.2020, <https://tinyurl.com/33y96r3b> [Zugriff: 9.05.2022].
- Kittstein Ulrich, *Deutsche Naturlyrik. Ihre Geschichte in Einzelanalysen*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2012.
- Rodaway Paul, *Sensuous Geography. Body, Sense and Place*, Routledge, London 2002.
- Sommerfeld Beate, „Die sprachlosen Räume dazwischen“ – Olga Tokarczucks und Esther Kinskys Pilgerfahrten durch Europa, in: *Polen und Deutsche in Europa. Beiträge zur internationalen Konferenz*, hrsg. von Krzysztof Trybuś, Michael Düring u. Maciej Junkiert. Peter Lang, Berlin 2018, S. 109–130.

Störig Hans-Joachim, *Kleine Weltgeschichte der Philosophie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1999.

Struck Lothar, *Vom Heimischwerden im Spazierengehen. Esther Kinsky erzählt von ihren Wanderungen „Am Fluß“*, <http://www.glanzundelend.de/Artikel/abc/k/esther-kinsky-am-fluss.htm>. [Zugriff 9.05.2022].

Weiland Marc, *Topografische Leerstellen*, in: *Topografische Leerstellen. Ästhetisierungen verschwindender und verschwundener Dörfer und Landschaften*, hrsg. von Martin Ehrler u. Marc Weiland, Transcript, Bielefeld 2018, S. 11–49.

| Zusammenfassung

ANNA PASTUSZKA

Die Kunst des Sehens und das Naturschreiben. Die Landschafts- und Naturdarstellung im Roman *Am Fluss* von Esther Kinsky

In dem 2014 herausgegebenen Roman *Am Fluss* beobachtet die Erzählerin bei ihren Spaziergängen am River Lea an der Peripherie Londons eine unscheinbare Gegend, die der traditionellen Auffassung des Naturschönen nicht entspricht. Die Betrachtung der Landschaft findet ihren künstlerischen Ausdruck in einer äußerst präzisen und zugleich lyrischen Sprache. Die Naturerforschung vollzieht sich auch durch den schöpferischen Akt des Benennens und des Darstellens der menschlichen und nichtmenschlichen Welt. Esther Kinsky schildert unterschiedliche Landschaften: das Gelände am Fluss mit seiner Mischung aus Urbanem und Ländlichem, andere Flusslandschaften aus der Erinnerungsperspektive sowie kriegs- und gewaltversehrte Gelände. Die Einstellung des Subjekts ist gekennzeichnet durch eine Abkehr von der anthropozentrischen Perspektive, die die Natur instrumentalisiert. Im Beitrag werden die Wechselbeziehungen zwischen Mensch und Umwelt im literarischen Text unter Einbeziehung der ökokritischen Perspektive sowie die ästhetischen Möglichkeiten einer Repräsentation der Landschaft und Natur im Roman untersucht.

Schlüsselworte: Landschaft, Gelände, menschliche und nichtmenschliche Welt, die Kunst des Sehens, nicht-anthropozentrische Naturbetrachtung, Naturschreiben

| Abstract

ANNA PASTUSZKA

The Art of Looking and Nature Writing: The Representation of Landscape and Nature in Esther Kinsky's *River*

In the novel *River* published in 2014, while wandering along the River Lea on the outskirts of London, the narrator observes an inconspicuous area that does not correspond to the traditional notion of the beauty of nature. The contemplation of the landscape finds its artistic expression not only in language that is not only extremely precise but also lyrical. The exploration of nature is also accomplished through the creative act of naming and describing the human and non-human world. Kinsky depicts a variety of landscapes: the area around the river with its mixture of nature and industry, urban and rural character, other riverine landscapes from the perspective of memories, and areas marked by war and violence. The subject's attitude is characterized by resignation from an anthropocentric perspective that instrumentalizes nature. The aim of the article is to examine the mutual relations between the human being and the environment in the literary text, including the ecocritical perspective, as well as to investigate the aesthetic representation of landscape and nature in the novel.

Keywords: landscape, area, human and non-human world, the art of looking, non-anthropocentric view of nature, nature writing

| Biogramm

Dr. habil. Anna Pastuszka – wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Germanistik (Institut für Neophilologie) der Maria-Curie-Skłodowska-Universität. Forschungsschwerpunkte: Erinnerungsliteratur, Raum und Orte in der Literatur, Reiseliteratur. Die Autorin von Artikeln über u. a. Ruth Klüger, Ilsa Rakusa, Monika Maron, kontaminierte Landschaften (Hanna Krall, Andrzej Stasiuk), Landschaften des Postgedächtnisses bei Monika Sznajderman und literarische Narrationen über Lublin als Erinnerungsort. Die Mitherausgeberin (mit Jolanta Pacyniak) des Bandes *Zwischen Orten, Zeiten und Kulturen. Zum Transitorischen in der Literatur* (Frankfurt am Main: Peter Lang 2016). Monografie *Die Reise nach Ost- und Ostmitteleuropa in der Reiseprosa von Wolfgang Büscher und Karl-Markus Gauß* (Berlin: Peter Lang 2019).

E-Mail: annapastuszka1@wp.pl, anna.pastuszka2@mail.umcs.pl

ORCID: 0000-0002-9492-1104