

Erzählte Umweltwahrnehmung in Dirk Flecks Roman *GO! Die Ökodiktatur*

STEPHAN MÜHR

University of Pretoria

Abstract

Since the so-called spatial turn, space and the meaning of space has returned to the forefront of literary studies. The perception of environment, however, depends on the observer, and this in turn depends on how the said observer has been influenced by the environment; an interrelationship that, according to Hubert Zapf, can be called cultural-ecological. For literary studies, then, the question is *who* perceives *what* in an environment from *which* given typification. How does the personal perspective of the respective protagonist produce the depiction of the environment? Moreover, how is this narrated? In the genre of environmental literature, this is of double relevance because works in this genre aim to change the recipient's perception of the environment. The narrated perception of the environment is the theme of the genre itself; hence, its literary account becomes a litmus test of its own validity.

Against this background and these questions, I will analyse selected passages from Dirk C. Fleck's novel *GO! Die Ökodiktatur* (2013).

Title: Environmental perceptions narrated in Dirk Fleck's *GO! Die Ökodiktatur*

Keywords: cultural ecology, ecocriticism, dystopia, ecodictatorship, environmental perception

Einleitung

Seit dem sog. *spatial turn* rückt das Interesse an Raum und Raumbedeutung wieder in den Vordergrund literarischer Forschungen. Dabei hängt die Wahrnehmung der Umwelt vom Betrachtenden, und diese wiederum von dessen Prägung durch seine Umwelt ab; eine Wechselbeziehung, die man nach Hubert Zapf (2008) kulturökologisch nennen kann.

Für eine Literaturanalyse lauten meine Fragen also: Wer nimmt – aus welcher jeweils gegebenen Typisierung – was in der Umwelt wahr? Wie produziert die persönliche Perspektive des jeweiligen Protagonisten die Darstellung der Umwelt? Und wie wird das erzählt? Dies ist von doppelter Relevanz im Genre der Umweltliteratur, weil darin die Umweltwahrnehmung des Rezipienten verändert oder beeinflusst werden soll. Die erzählte Umweltwahrnehmung ist Thema der Gattung; daher wird ihre literarische Darstellung zu einem Lackmустest für ihre eigene Aussagereichweite.

Vor diesem Hintergrund und diesen Fragestellungen sollen einige ausgewählte Passagen aus Dirk Flecks Roman *GO! Die Ökodiktatur* analysiert werden. Immerhin ist diesem Ökothriller bescheinigt worden, „ein aufrüttelnder Roman [zu sein], in dem die didaktischen Akzente immer vorhanden sind, aber nie aufgesetzt wirken.“ (Jutta Heitel in ihrer Laudatio zur Verleihung des *Deutschen Science Fiction Preises* 1994, in Fleck 2013: Buchrücken) Das Buch besitze „Kultstatus.“ (ebd.)

Folgende Passagen werde ich auf ihre erzählten Umweltwahrnehmungen hin analysieren:

Dystopien	Utopien
1. Max Malin besichtigt die Hurrikanschäden an der Autobahn	4. Dr. Baro besucht seinen alten Freund Wilken Armerding
2. Paul Boon und sein Jeep	5. Philine bei den Hopi-Indianern und was Manuel von Dhyanis Rede hält
3. Der Gerichtsprozess im Hamburger Schauspielhaus, und Goldsmith spielt mit	

Meine eigene Auswahl und Betitelung und die Organisation dieser Passagen in zwei dichotome Kategorien sind vor der erwähnten Abhängigkeit des Betrachtenden doppeldeutig. Erstens gibt es viele andere Räume im Roman, der obendrein unterschiedliche Erzählstränge mit diversen Figuren besitzt. Die vorgenommene Auswahl ist also ebenfalls von *meiner* Raumordnung abhängig. Dasselbe gilt, zweitens, für die dichotome Einteilung in dystopische und utopische Räume.

Nach Martinez / Scheffel (2009:140ff.) sind erzählte Räume in Lotmans 1973 ins Deutsche übersetzte Werk *Die Struktur künstlerischer Texte* immer dichotom oder komplementär organisiert. Dem Protagonisten kommt nun die Aufgabe zu, die Grenzen dazwischen zu überschreiten, wodurch sich die Erzählhandlung in Bewegung setzt. Dieses Moment in einer Erzählung kann man auch die Wende nennen. Den Geltungsanspruch dieses Modells kann man sicherlich kritisieren, aber das Motiv der Grenzüberschreitung als ein Motivationskern jeglichen Erzählens ist zweifellos ein weit verbreitetes Phänomen. Nach Albrecht Koschorke (2012:119) fordert die kulturelle Empirie jedoch eher eine Theoriesprache, die nicht in Gegensätzen, sondern skalierend denkt. In Jurji Lotmans erst 2010 ins Deutsche übersetzte *Die Innenwelt des Denkens* gibt es nämlich den Begriff der Semiosphäre, der vier Merkmale enthält, die, so Koschorke, ein dichotomisches Denken aufbrechen: Erstens ein Verständnis der Grenze als interdependente Kontaktzone und nicht als Trennlinie; zweitens, dass in der Kommunikation des Erzählten daher immer eine Translation von Codes stattfindet, wobei die unterschiedlichen Sphären auch unterschiedliche Sinndichten besitzen; drittens ein Verständnis von grundsätzlicher Unordnung und Abweichung von Normen, die, viertens, eine Raumgrammtik von Machttheorien ermöglicht, die das Aufrechterhalten einer Deutungsmacht als „Sinn“ erkennt, die kostspielig oder aufwendig ist. Diese Aspekte werde ich bei der Analyse der Textpassagen zu berücksichtigen versuchen. Sie leiten mein Erkenntnisinteresse kritisch, um meine Wahrnehmung der Umweltwahrnehmungen der Protagonisten zu hinterfragen. Dass ich trotzdem eine dichotomische Einteilung vorgenommen habe, liegt daran, dass sich diese Oppositionen stereotyp, ja klischeehaft aufdrängen, was auch Schneider-Özbek (2016) den Romanen Flecks und dem Genre Ökothriller im Allgemeinen bescheinigt. Deswegen werde ich versuchen, bei der Analyse gerade anders, oder, um mit Leskovec (2007) zu sprechen, „schräg,“ auf diese Bipolaritäten zu schauen, um herauszufinden, ob sich diese Verortungen aufweichen oder verschieben lassen.

Max Malin besichtigt die Hurrikanschäden an der Autobahn

Max Malin wird als „(50) Renaturierungsingenieur“ (GO:17)¹ vorgestellt. In der Passage, in der er zum ersten Mal auftritt, erfährt man, dass er sich vor kurzem von Marinella getrennt hat und seitdem melancholisch ist, (GO:23) viel raucht und trinkt; aber er hat sich mit seinem Suchtverhalten arrangiert, nur dass es ihm gelegentlich schwerfällt, in die Nüchternheit zurückzufinden. Im Übrigen ist er damit beauftragt, eine ehemalige Autobahntrasse inklusive ölverseuchter Tankstelle in einen Buchenwald zu renaturieren.

Die Passage beginnt mit einer klassischen Fehleinschätzung: „Der Wetterdienst hatte zwar den Hurrikan vorausgesagt, aber [...]“ (GO:56) Erzählt wird aus einer extradiegetischen Instanz, der Stil ist mit vielen Alliterationen geradezu pathetisch, wie es zur Dystopie gehört, die ja immer auch etwas großartig Tragisches, ja Erhabenes besitzt. Die Handlungsmacht des Erzählten liegt beim Hurrikan, der, den menschlichen Einschätzungen widersprechend, auch erzählerisch personalisiert ist: Selbstverständlich „tobt“ (GO:56) er; der Wind „spielt“ (ebd.) mit den Wassermassen; treibt seine Beute brüllend vor sich her; der Sturm jault und fällt eine Eiche „mit einem einzigen himmlischen Peitschenhieb;“ (GO:57) die Zweige hängen, „als winselten sie um Gnade.“ (ebd.) Solche *Agency* der Natur wird im Ecocriticism gern als Merkmal anthropozäner Literatur erachtet,² ist aber im Grunde ein alter Topos.

Das Zerstörungsgeschehen bildet außerdem quasi nur einen Hintergrund für die nun doch wieder einsetzende menschliche Handlung; frei nach Lotman also die Grenzüberschreitung hin zu einer Erzählung: Am nächsten Morgen begibt sich Malin auf den Weg zur Arbeit, um die Zerstörung zu inspizieren:

Er kam nur langsam vorwärts, da die Straße an vielen Stellen verschüttet war, erst hier draußen wurde ihm das Ausmaß der Schäden bewusst. Die stählernen Skelette der Überlandleitungen lagen wie tollpatschige Monster im Schlamm. Aber erst die blankgewaschenen Hügel und Berge bereiteten ihm Gänsehaut. Der Orkan hatte sie regelrecht gehäutet. Nackt und glänzend standen sie in der Novembersonne, zu ihren Füßen türmten sich die gefällten Wälder. Dies war im wahrsten Sinne des Wortes ein Erdbebensieg. (GO:57)

Zweifellos wird man heutzutage an Bilder der Zerstörung des Ahrtals erinnert, was der Beschreibung von 1993 etwas Prophetisches verleiht.

Schließlich kann er nicht weiterfahren; er stapft zu Fuß bis zur Baustelle weiter und sieht die Verwüstungen, die aber in dritter Person geschildert werden: Die Setzlinge sind alle verschwunden. „Das schwarze Erdreich, das sie in wochenlanger Arbeit herangekarrt hatten, war vom Winde verweht.“ (ebd.) *Ihn* starrt das blank gewaschene Schuttband der ehemaligen Autobahntrasse an, „wie eine aufgeplatzte Wunde.“ (ebd.) Die personale Perspektive wird aber auch daran deutlich, was er nicht sieht: Die zertrümmerten Baubarren „registriert er kaum noch.“ (ebd.) Auf der Erzählebene wird dadurch zwar hervorgehoben, dass es Malins Naturwahrnehmungen sind. Man kann aber zweifellos konstatieren, dass seine Wahrnehmungen von den Aktionen des Hurrikans und weniger durch das, was Malin tut, bzw. sieht oder nicht sieht, geprägt sind. Er betrachtet nur die

¹ Fleck (2013:17); im Folgenden als Sigle „GO.“

² Vgl. Clark (2019).

Ergebnisse dieser Handlung, und selbst hierbei starrt ihn das Schuttband an; ebenfalls ein personalisierender Ausdruck.

Doch bei aller Resignation gegenüber dieser Naturgewalt (und so ist Malin als Typus des Melancholikers eingeführt worden) endet die Passage plötzlich mit einer auf Malins Arbeit bezogenen hoffnungsvollen Beobachtung: „Wie zum Trost entdeckte Malin hundert Meter weiter eine Jungbuche, die dem Hurrikan erfolgreich getrotzt hatte.“ (GO:57) Mit dieser Schlussentenz wird eine Grenze in der Erzählung überschritten. Die Sinnlosigkeit und Hoffnungslosigkeit der menschlichen Renaturierungsversuche ist angesichts der ökologischen Dystopie vielleicht doch nicht gänzlich berechtigt. Statt einer totalen Apokalypse oder eines prometheischen Zustands der ewigen Verdammnis wird scheinbar eine Lösung aus der Dystopie heraus geöffnet. Der kleine erfolgreiche Ansatz menschlicher Renaturierungsversuche erhält Bedeutung gegenüber der Erzähldominanz des Hurrikans.

Ähnlich wie Clark (2019) argumentiert auch Dorit Müller mit Verweis auf u.a. Donna Haraway und Bruno Latour, dass sich in den neueren literarischen Ökodystopien Verfahren des *entanglements* (Verstrickung) von menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren finden lassen, um die Natur-Kultur-Dichotomie aufzulösen. (Müller 2022:30) Der menschliche Erzähler tritt nicht mehr als alleiniger Beobachter und Ordner des Geschehens auf (ebd.:31) und das *Setting* einer Erzählung wie etwa die natürlichen Elemente werden zum eigentlichen Protagonisten. Allerdings kann dies kaum als literarisches Novum gelten, man denke etwa an die Funktion des Erdbebens in Kleists *Erdbeben von Chili*. Doch damit könnten, so Müller, die Vorwürfe, die „Verknüpfung apokalyptischer Szenarien mit kulturellen Stereotypen würde eine tiefergehende Auseinandersetzung mit den tatsächlichen Herausforderungen des Anthropozäns verunmöglichen,“ (ebd.:41) zurückgewiesen werden. (ebd.:42) Auf Kleists Erzählung würde dies zutreffen. Von den von Müller angeführten fünf Gründen ist es vielleicht allein die nichtmenschliche Erzählerfigur des Hurrikans selbst, die die Deutungshoheit der Diegesis des Protagonisten Malin infrage stellt und auf eine tatsächliche ökologische Diskussion rekurriert. Der Hoffnungsschimmer für die menschliche Handlungsmacht, den die überlebende Jungbuche verleiht, hält dabei die Dystopie offen.

Paul Boon und sein Jeep

Paul Boon ist „(42) [und] Hauptmann der GO!-Schutztruppen.“ (GO:17) Dabei ist der Begriff „Schutztruppe“ genauso euphemistisch wie zur Zeit seiner kolonialen Herkunft. Immerhin, mit dieser Vorabinformation erwartet man einen militärisch rücksichtslosen Durchsetzer der Richtlinien der GO!-Diktatur. Die Passage beginnt wie folgt:

Hauptmann Paul Boon war fasziniert von diesen verlassenen Dörfern, die sich ganz der Natur ergeben hatten. Ihr Jeep rollte im Schrittempo an eingestürzten Mauern vorbei, die sich zu skurrilen Steinhaufen türmten. Aus den Häuserskeletten wucherten Pflanzen, die Platten der Gehwege hatten sich wie zum Todeskampf aufgeworfen. Ein Teppich dichten Gestrüpps hielt sie umfassen, in dem sich wilde Katzen reckten. (GO:41)

Diese Landschaftsbeschreibung setzt sich noch über einige Zeilen fort und endet mit der Einschätzung, „[e]r empfand [dabei] eine tiefe innere Genugtuung.“ (GO:41) Diese Ausgangssituation ist zwar auch dystopisch, jedenfalls was die menschliche Zivilisation betrifft, allerdings renaturierter als bei Malin, und sie hat etwas Romantisches, Wildes.

Wieder wird in dritter Person erzählt, aber personal: aus Boons Perspektive und mit Boons Evaluationen. Die Umwelt ist „struppiger“ als eine Jungbuchenanpflanzung; es gibt Skurriles, Gestrüpp und wilde Katzen. Dass man „im Schritttempo“ fährt, erinnert in diesem Kontext weniger an eine Patrouille als an eine Safari. Auffällig ist im Gegensatz zum melancholisch-stoischen Malin die Betonung von Boons Faszination und Genugtuung darüber, dass die Natur hier ihr Eigenleben gegen menschliche Zivilisationsformen zurückgewinnt. Offenbar hat Boon das *Mission Statement* der Ökodiktatur „Erst die Erde, dann der Mensch“ (GO:15) soweit internalisiert, dass er selbst dort, wo die Natur über den Menschen siegt, Genugtuung empfindet.

Nach dieser Darstellung einer Ausgangssituation kommt es nun zu dem merkwürdigen Ereignis, die lotmansche Grenzüberschreitung. Im Grunde handelt es sich um eine Ereigniskette, die Boon aus seiner andächtigen Landschaftsversunkenheit herausreißt: Es ertönt ein verzerrter Sprechfunk; Boon befiehlt seinem Fahrer „den Quark abzustellen,“ (ebd.) was gegen die Regeln verstößt. Im selben Moment kommt es zu einem Zusammenstoß mit einem „schwarzen bulligen Köter,“ wonach man feststellt, dass der Funkspruch tatsächlich ein Einsatzbefehl für die beiden war. Boon empfindet schlechtes Gewissen, und in einem inneren Monolog liest man, „Was ist das für eine Scheißarmee, in der die niederen Grade angehalten sind, ihre Vorgesetzten zu denunzieren?!“ (GO:42) Da die beiden aber gut miteinander auskommen, befürchtet Boon nicht wirklich eine Denunziation.

Im Kontrast zur kontemplativen Naturbetrachtung zu Beginn der Passage ist diese Ereigniskette ambivalent: als überzeugter GO!-Ideologe, der Genugtuung beim Anblick der von der Natur zurückgewonnenen Zivilisationsresten empfindet, zeigt Boon nun mindestens zweimal in dieser Passage eine kritische Einstellung. Dazu muss man die Sätze, die zum Übergang der Handlung führen, kapillar analysieren:

Erstens: Der Absatz der kontemplativen Naturbetrachtung endet nämlich mit folgendem Satz: „Der Jeep zog die verzerrten Meldungsfetzen aus dem Sprechfunk wie einen akustischen Schmutzschleier durch den neu gewonnenen Frieden.“ (GO:41) Die manieristische Beschreibung ist zwar nicht personal, aber sie lässt sich durchaus interpretieren, als würde Boon den Funkspruch so wahrgenommen haben, etwa in der Formulierung „neu gewonnen Frieden.“ Boon hat sich im Anblick der Natur verloren. Der folgende Absatz beginnt mit „Stellen Sie den Quark ab, Kirchoff!“ Der Kontrast entspricht einer deutlichen Grenzüberschreitung für den Schutztruppenhauptmann, der offensichtlich im Anblick der Natur seine beruflichen Aufgaben vergessen hat.

Damit ist bereits der zweite kritische Aspekt in dieser Passage eingeführt. Boons Befehl als Grenzüberschreitung entspricht nämlich einer „unerhörten Begebenheit“ (frei nach Goethes berühmter Novellendefinition), die unterschiedliche Reaktionen auslöst, deren Bezogenheit aufeinander keiner inhärenten Logik folgt: Tatsächlich schaltet Kirchoff das Funkgerät lauter; und zur selben Zeit erfolgt fasst schon wie ein naturaler Warnschuss der Zusammenstoß mit dem wilden Hund. Erst Boons innerer Monolog über die „Scheißarmee“ knüpft an seine Fehlreaktion an und versucht eine Dissonanzminderung herzustellen, die auf der Rezeptionsebene aber eine weitere Dissonanz auslöst, nämlich eine Infragestellung der ideologischen Einstellung dieses scheinbar so überzeugten Schutztrupplers der Ökodiktatur. Auch dieser Satz erfolgt unvermittelt, wie erwähnt

durch inneren Monolog, ohne weitere Kommentare, wie versteckt. Man könnte diese Erzählirritationen frei nach Koschorkes Lesart von Lotmans Semiosphäre als Unordnung oder als Versuch einer Grenzverschiebung lesen, die eigentlich von der ökologischen Dystopie bzw. der Faszination der renaturierten Landschaft wegführt und die ethische Problematik der Ökodiktatur eröffnet, die die Würde des Menschen explizit der der Natur unterordnet. Tatsächlich entwickelt Boon in der Folge des Romans, bereits bei diesem Einsatz in der Beobachtung des merkwürdigen Verhaltens Kirchhoffs, eine tiefe Skepsis am System; schließlich unternimmt er eigene Recherchen, die schließlich zu seiner Abwendung von der Ökodiktatur führen. Allerdings wird er mit seinem Leben dafür bezahlen.

Ein weiteres Stereotyp in der Erzählung dieses Natur-Mensch-Konflikts ist der Jeep selbst, als technisches Gerät, übrigens genauso wie bei Malin. Während gemäß den GO-Grundgesetzen Privatfahrzeuge verboten sind und ein allgemeines Reiseverbot herrscht, finden sich Protagonisten in der Diktatur, die sich dieser Geräte bedienen dürfen. Der Jeep ist zweifellos ein Symbol der militärischen Technik zur Bezwingung natürlicher Landschaft. Die Vermischung von Safari und Militäreinsatz in dieser Passage unterstreicht, was Elisabeth Hollerweger attestiert. Nach ihr spiegelt dies eine Undurchsichtigkeit im ambivalenten Umgang mit Technik zwischen Ablehnung und Zweckentfremdung. (Hollerweger 2018:151) Da das vorliegende Konzept der Ökodiktatur in diesem Roman aber alles dem ökologischen Prinzip unterordnet (Untertitel: „Erst die Erde, dann der Mensch“), wird im Text eine „kompromisslose, gleichzeitig aber widersprüchliche Sufizienzstrategie“ (ebd.) verfolgt.

Der Gerichtsprozess im Hamburger Schauspielhaus und Goldsmith spielt mit

In diesem Prozess wird der ehemalige Leiter der europäischen Atomenergiekommission Meinolf Hauenschild (74 Jahre) von dem Tribunal der Ökodiktatur vernommen und, wie nicht anders zu erwarten, zum Tode verurteilt. Edward Goldsmith „(64) Wissenschaftler“ (GO:17) ist Mitarbeiter in einem der Thinktanks der GO-Räte, „die nach Möglichkeiten suchen, das ökologische Desaster in den Griff zu kriegen,“ (GO:37) und zwar insbesondere das der radioaktiven Abfälle. Die Passage beginnt wie folgt:

Der Prozess [...] fand im Anschluss an den Wissenschaftskongress im Deutschen Schauspielhaus zu Hamburg statt. Die eintausendzweihundert Besucher waren unter den Bürgern der Stadt wie immer bei solchen Gelegenheiten durch das Los bestimmt, wobei niemand das Recht hatte, der Veranstaltung fern zu bleiben [sic].

Goldsmith betrat das Theater durch den Bühneneingang. (GO:35)

Es gibt eine lange Tradition literarischer Gerichtsprozesse, die sich, man denke etwa an den *Zerbrochenen Krug*, durch die Sprechordnungen besonders zum Drama eignen. In der Beschreibung dieser Szene, in der allerdings einige längere Monologe der Wissenschaftler auftauchen, die die Hintergründe der Unmöglichkeit einer sicheren Aufbewahrung radioaktiven Abfalls erklären, werden ständig dramaturgische Elemente mit solchen eines Gerichtsprozesses verbunden. Dies wird dadurch noch gesteigert, dass es sich tatsächlich nur um einen Schauprozess handelt. So wird etwa der Zeugenstand so ausgeleuchtet, dass Goldsmith zunächst nicht ins Publikum schauen kann; erst allmählich „schälten sich die barocken, goldverzierten Ränge aus dem Dunkel, in dem die Zuschauer auf der Lauer lagen.“ (GO:36) Oder: „Goldsmith wunderte sich über seinen

selbstverständlichen Redefluss,“ (GO:38) wie sich nur ein geübter Schauspieler darüber wundern könnte. Nach seinen Erklärungen gibt es „aufbrausenden Beifall,“ (ebd.) der ihn an den „Teil einer Zirkusveranstaltung erinnert, deren Unterhaltungswert ihm nicht einleuchten wollte.“ Und „als er zum Abschminken in die Garderobe trat, fühlte er sich hundeehend.“ (ebd.) Seine Tochter Mira, die unbedingt mit ins Theater wollte, kommt herein und sagt: „Du warst großartig, Dad.“ (ebd.)

Diese Szene ist eine der literarisch-ästhetisch gelungensten, weil das ambivalente Verhältnis zwischen Theater und Gerichtsprozess hier nicht nur einen neuerlichen Beitrag erfährt, sondern weil sie in der Wahrnehmungsvermischung beides, das Theatralische wie auch das Diktatorische dieses Prozesses, persifliert und damit als juristische Dystopie entlarvt. Dass sich Goldsmith danach hundeehend fühlt, heißt nicht unbedingt, dass er schlecht gespielt hat, im Gegenteil. Er hat sich verausgabt, wie Bölls *Lacher*. Es bedeutet aber auch, so lesen wir, dass es ihn quälte, „dass sie seine Ausführungen als Rechtfertigung für das Urteil benutzen würden.“ (ebd.) Es handelt sich hier aber nicht um eine ökologische, sondern eine soziale Dystopie, die an faschistische Schauprozesse erinnert.

In den zwei folgenden Abschnitten analysiere ich Passagen, in denen utopische Gegendiskurse zu den umweltlichen und sozialen Dystopien, die den Roman dominieren, entworfen werden. Ob diese wirklich als Gegendiskurse im kulturökologischen Sinn gelten können, muss an ihrem utopischen Charakter kritisiert werden.

Dr. Baro besucht seinen alten Freund Wilken Armerding

Dr. Philip Baro ist „72 und ehemaliger Managementberater,“ (GO:17) sein Freund Wilken Armerding „76 und Physiker,“ (ebd.) der auf dem Pfingstberg „ein kümmerliches Labor unterhielt,“ (GO:58) weil der Öko-Rat ihn nicht unterstützt, da er vor vielen Jahren etwas Verfängliches veröffentlicht haben soll, „was natürlich Quatsch war.“ (ebd.) Letzteres könnte aus der Perspektive Baros stammen, ist aber nicht als solche markiert.

Baro besucht Armerding mit dem Fahrrad; es gibt nach vier Jahren eine sehr herzliche Begrüßung; man tauscht Neuigkeiten aus; man isst zusammen Spiegeleier und diskutiert neue wissenschaftliche Erkenntnisse zu seinem Denunziationsprozess aus. In Armerdings Redefluss gibt es aber plötzlich eine Wende: „Was rede ich. Willst du wirklich wissen, wie es um uns bestellt ist? [...] Dann komm in meine Pyramide und lausche einem kompetenteren Zeugen...“ (GO:59) Mit dieser Wende beginnt bei Baro eine interessante Wandlung seiner Wahrnehmungen:

Baro war beeindruckt von der Konstruktion [...]. Der ganze Berg schien positiv geladen. Er wunderte sich, dass er dies nicht schon bei seiner Ankunft bemerkt hatte, aber da war er außer Atem und nicht empfänglich für die Schwingungen dieses ungewöhnlichen Tempels (ebd.)

Wie in der Passage über Boon wird zuerst der emotionale Effekt erwähnt („war fasziniert...“; hier: „war beeindruckt...“) und danach die wahrnehmungspsychologischen Auslöser dieses Effekts beschrieben, ein rekursives Erzählschema:

Die etwa zwanzig Quadratmeter große Bodenfläche war mit geharktem Kies bedeckt, ausgenommen die kreisrunde Humusschicht in der Mitte, wo der Pfirsichbaum stand, dessen aufrechter und symmetrischer Wuchs Baro beeindruckte. In allen vier Ecken der Pyramide standen leistungsfähige kleine Boxen, wie sie um die Jahrtausendwende benutzt wurden. An der gegenüberliegenden Wand befanden sich ein Mischpult sowie mehrere Monitore und Tastaturen, die mit dem Baum durch eine

Reihe dünner Kabel, deren Elektroden sowohl im Astwerk als auch am Stamm befestigt waren, Verbindung hatten.“ (ebd.)

Armerding aktiviert die Vorrichtung und „[e]in wabernder an- und abschwellender Ton begann den Raum zu füllen. Baro spürte die Vibrationen in seinen Körper kriechen, es fühlte sich an, als sei er Teil dieser Schwingung geworden, über die ein säuselnder Sing-sang kreiste.“ (ebd.) Die Beschreibung der Musik steigert sich noch etwa 10 Zeilen weiter, durchaus ziemlich konkret; schließlich öffnet Baro wieder die Augen: „Vor ihm stand der Baum in einer Aura aus Licht, jedes Blatt schien sich ihm entgegenzuneigen. Wie unter Zwang kroch er zu dem Baum und legte seine Hand an dessen Stamm.“ (ebd.)

Die durchaus fabelhafte Verzauberung des Baums und die Rührung des Protagonisten erinnern peinlich an des Anselmus Umarmung des Holunderbaums im *Goldenen Topf*, nachdem sich in diesem die goldgrünen Schlänglein haben blicken lassen. Das Motiv der Baumumarmung setzt sich bei Alexander von Humboldts erstem Anblick eines Drachensbaums auf Teneriffa fort, durchaus in einem ökologischen Sinn, worüber sich Daniel Kehlmann dann belustigt. Dass der ehemalige Managementberater Baro plötzlich Schwingungen erfährt, die ihn zu dieser Berührung veranlassen, wirkt sehr klischeehaft. Armerding erklärt, dass er die elektrischen Schwingungen des Baums sogar in Sprache übersetzen kann und er zeigt Dr. Baro einige Textauszüge.

Die o.zit. Beschreibung des mit Elektroden verkabelten Pflirsichbaums ist merkwürdig steril: geharkter Kies, kreisrunde Baumscheibe; der Baum ist aufrecht und symmetrisch. Ähnlich steril oder direkt ist auch das Ergebnis dieser Vorrichtung: Hier „spricht“ oder musiziert die Natur im ganz wörtlichen, unromantischen Sinn, und zwar nicht nur akustisch, sondern sie löst auch eine innige Gefühlswelt im Rezipienten dieser Kommunikation aus. Dennoch operiert die Passage mit Topoi der Romantik: Ein physikalischer Tüftler und ein gefühlsüberwältigter Träumer bringen die Natur zum Singen.

Kann man diese Passage überhaupt als Utopie interpretieren? Kommt ihr überhaupt eine kulturökologische Funktion nach Zapf zu, also ein kulturkritischer Metadiskurs oder ein imaginativer Gegendiskurs, oder ein reintegrativer Interdiskurs? – Mit der Revolution zur Ökodiktatur ist zweifellos ein ökologischer Gegendiskurs (zur Gegenwart) in dem Roman eingeschrieben. Er könnte etwa lauten: Sieh, wenn wir nicht radikal unsere Lebensweise ändern, dann kommt es zu einer solchen Ökodiktatur. Diese ist allerdings alles andere als eine Utopie, geschweige denn als reintegrativer Interdiskurs. Die Figur Armerding steht obendrein in einem kritischen Verhältnis zur Ökodiktatur. Auch als imaginativer Gegendiskurs zur Ökodiktatur, also ein Gegen-Gegendiskurs, etwa wie es an Boons ambivalenten Erfahrungen anklingt, überzeugt es nicht, Bäume mit Elektroden zu verklemmern, um sie zum Singen zu bringen.

Geht man mit Bruno Latour (2018) davon aus, dass der Fortschrittswahnsinn der Moderne selbst einer Utopie folgt, und mit Tom Moylan, dass postmoderne Utopien daher kritische Utopien seien müssten, die die tatsächliche Möglichkeit der Realisierung der Utopie der Moderne ablehnen und damit die Spannung, ja Fehlerhaftigkeit innerhalb der Utopie darstellen (so die Zusammenfassung bei Probst 2022:50), so kann man konstatieren, dass die Art und Weise, wie der alte Physiker Armerding – *nomen est omen* – die Natur zum Sprechen bringt, tatsächlich kritisch zu bewerten ist. Wie Probst ebenfalls feststellt, besteht eine der Gefahren beim Verhältnis Utopie und (anthropozäner)

Umweltliteratur darin, „dass diese utopische Dimension durch rationalistische, vereinfachende und an abstrakten Modellen und technischen Lösungen orientierte Vorschläge gefüllt wird.“ (Probst 2022:61) Die Anlage eines mit Elektroden verkabelten Pfirsichbaums, um die Natur zum Sprechen zu bringen, ist wirklich eine solche, gar plumpe technische Lösung. Die Gefühlsversunkenheit des ehemaligen Marketingmanagers Dr. Baro wirkt lächerlich; allein darin kann vielleicht eine metadiskursive Kritikebene ausgemacht werden, die sich allerdings nicht in einer diskursiven Aussage auf der Erzählebene verfestigt, sondern eher eine satirische oder kolportierende Erzählhaltung gegenüber der Gegenutopie des singenden Pfirsichbaums gegen die Dystopie der Ökodiktatur darstellt.

Philine bei den Hopi-Indianern und was Manuel von Dhyanis Rede hält

Utopische Klischees tauchen in den Szenen bei den Hopi-Indianern noch drastischer auf. Von einem imaginativen Gegendiskurs zur technischen Moderne im Sinne der Kulturokologie Hubert Zapfs kann man zwar sprechen, aber in ihrer stereotypen Darstellung ist sie nicht überzeugend, da sie keine ernstzunehmende reintegrative Lösung anbietet.

Insgesamt handelt es sich um vier bis fünf durch andere Erzählstränge unterbrochene Szenen. Die 26-jährige Philine von der Meditationskommune Usedom besucht die Hopi-Indianer, wird dort als Gast aufgenommen, befreundet sich mit der 32-jährigen Dhyani und lädt diese ein, mit ihr nach Deutschland zu kommen, um in der Kommune das alte Indianerwissen, wie man „im Einklang mit der Natur“ lebt, zu vermitteln. Dieser Handlungsgang allein ist schon sehr grotesk: Am indianischen Wesen soll nun die Welt genesen?

In der ersten Passage (GO:61-63) wird beschrieben, wie Philine in einem Dorf in der Nähe der Hopi-Siedlungen wohnt. Das Hopi-Reservat liegt „weit entfernt von den Zentren der weißen Zivilisation“ (GO:61) und das Navajo-Reservat liegt „wie ein Schutzring um die heilige Erde dieses kleinen Volkes, dessen führende Rolle bei der spirituellen Erneuerung inzwischen von allen Amerikanern akzeptiert wurde.“ (ebd.) Hier ergibt sich nun eine Begegnung mit dem „Crier Chief“ morgens um halb Fünf beim Sonnenaufgang. Quasi mit Philines Augen, d.h. mit derselben personalen Erzählperspektive wie in den vorangegangenen Passagen, wird die Begegnung geschildert:

Barfuß und mit nacktem Oberkörper blickte er bewegungslos nach Osten, wo sich der Horizont kaum merklich lichtete. Philine fühlte sich von der erhabenen Ruhe des Mannes vereinnahmt. Obwohl sie sich wie ein Voyeur vorkam, war es ihr unmöglich, ihre Position zu verlassen, als sei sie in einen magischen Kreis geraten. Der Himmel färbte sich violett, färbte sich glutrot, auch grün war dabei und blau. Der Chief löste sich aus der Erstarrung wie eine Blume, die ein gewisses Maß an Licht benötigt, um sich zu öffnen. Mit der Höhlung seiner rechten Hand fuhr er über den Horizont, als sammle er den Blütenstaub des jungen Tages ein. Er führte die Hand zum Mund, um den kosmischen Nektar in sich aufzunehmen. Viermal wiederholte er diese Geste. Als die flirrende Sonnenscheibe die Mesa in Flammen setzte, atmete er tief durch. Dann fächerte er die ersten Sonnenstrahlen über den Körper, als würde er sich mit frischem Wasser benetzen. Nach dieser Morgenwäsche stand er mit erhobener Haupt eine Weile in dem goldenen Licht, das seinen schlanken rotbraunen Körper regelrecht zu durchfluten schien. Nach einigen Minuten verschwand er in seinem Haus.“ (GO:62)

Dieser Ritus dient als einführender Beleg, wie der Indianer mit der Natur spricht. Während der Physiker Armerding Elektroden an einen Baum legt, um ihn zum Sprechen und Singen zu zwingen, steht der „Crier Chief“ innerhalb seines Ritus direkt in einer

Interaktion mit der Natur. Er verhält sich selbst wie eine Blume. Sein Rhythmus steht im Einklang mit dem des Sonnenaufgangs.

In der zweiten Passage lernt Philine Dhyani kennen:

[...] eine junge Frau in einem schlichten Leinenkleid, deren Haar zu langen Zöpfen geflochten war. „Mein Name ist Dhyani,“ stellte sie sich Philine vor, „ich bitte dich, mein Gast zu sein. Ich bitte dich, eine Weile bei mir zu wohnen.“ (GO:64)

Die Beschreibung dieser Frau ist reduziert auf das schlichte Leinenkleid und lange Zöpfe; genauso reduziert ist die Formulierung ihrer Einladung. In den folgenden Erzählungen, wie Philine die Zeit bei den Hopis verbringt, werden alle nur erdenklichen Indianer-Klischees reproduziert, von Sanftmut, einer friedfertigen Erziehung der Kinder, einem kommunalen Besitzstand, bis hin zu magischen Riten, wie etwa der Regentanz (eigentlich Schlangentanz) an einem besonders heißen Nachmittag, worauf es plötzlich – natürlich – zu regnen beginnt. Und dazwischen immer wieder kleine lachende Kinder.

Philines tiefe Hingezogenheit zu Dhyani ist nicht nur genauso lächerlich wie die Baumberührung des Dr. Baro, sondern in Bezug auf ihre Klischeehaftigkeit wirklich problematisch: „Philine betrachtete ihre neue Freundin wie ein Naturwunder.“ (GO:69) Unverhohlen reproduziert dies die Wahrnehmung des edlen Wilden, bzw. der edlen Wilden, die, den ökofeministischen Diskurs noch überzeichnend, „natürlich“ weiblich ist (vgl. Schneider-Özbeck 2016) und keine kritische Brechung oder irgendeine korrigierende Erzählhaltung erkennen lässt.

Wie erwähnt, lädt Philine dann Dhyani nach Deutschland ein, und „die achtausend Mitglieder zählende Meditationskommune hatte endlich ihren Hopi.“ (GO:101) In der Formulierung „hatte endlich ihren Hopi“ lässt sich nun so etwas wie eine explizit ironische oder satirische Erzählhaltung erkennen, die eine gegendiskursive Position gegenüber dem Erzählten einnimmt. Allerdings scheint dieser Satz aus der Perspektive von Lari erzählt zu werden, der 22-jährigen Enkelin von Dr. Baro. Sie ist relativ neu in der Kommune und findet Dhyanis Auftreten wie auch die Begeisterung um sie herum eher „beschämend.“ (GO:103)

Manuel, „ein fünfjähriger Knirps“ (GO:92) ist Philines Sohn, der aber, wie üblich in der Kommune, nicht in einer Kernfamilie aufwächst und sich oft bei Lari aufhält. Er interessiert sich eher für ein Kürbisbeet als für den klischeehaften Waldbesuch. (GO:92) Allein bei ihm lässt sich eine explizit kritische oder korrigierende Haltung finden:

„Was sind Indianer, Lari?“
 „Das sind Menschen, die ihre Kinder ganz lieb haben.“
 „Haben das nicht alle Menschen?“ (ebd.)

Dhyanis erste Lehrveranstaltung in der Kommune beginnt mit einer Meditation durch die rhythmische Wiederholung des Satzes: „Ich bin die Wahrheit.“ Dies drillt Dhyani der Kommune dermaßen ein, bis diese im Chor den Satz „laut und deutlich“ nachdröhnt. (GO:102) Da erklimmt Manuel die Bühne und ruft: „Ich bin auch die Wahrheit.“ (GO:103)

Dhyanis anschließender Vortrag erfolgt im Stil einer studentischen Agitationsrede über die Kaputtheit des europäischen Denkens, insbesondere seiner Rationalität, die jegliche Spiritualität zerstört habe und ihrer völlig falschen Kultur mit den übelsten

Klischees, nun aber aus dem Munde der Indianerin, die das Publikum mit „ihr Weißen“ adressiert. Eine Publikumsbeschimpfung, wie man es an vielen Stellen im Text, etwa auch in den sog. Lessons, erfährt. Doch noch während ihres Vortrags geht wieder Manuel, der auf dem Schoß von Dhyani gesessen hat, zu Lari und fragt sie:

„Findest du das gut, was die Frau erzählt?“

„Ja,“ antwortete sie.

„Ich finde das Quatsch...“

Nach all den klischeehaften Geißelungen der weißen, europäischen Kultur entspricht diese lapidare, aber unerhörte Aussage einer Wende, einer erleichternden Unordnung in dem weitgehend klischeehaft polarisierten Wertesystem von Ökodiktatur versus Meditationskultur.

Fazit

Auf der Erzähloberfläche dieses Ökothrillers ist die Welt politisch aufgeteilt einerseits in die Ökodiktatur, die in zwei bis drei Großräume eingeteilt ist, nämlich der öffentliche Raum, die Stadtlager und renaturierte Gebiete, in denen allerdings auch Widerstandskämpfer leben. Als Gegendiskurs zur Realität ist diese Welt aufgrund ihrer faschistoiden Diktatur problematisch. Ihr gegenüber gibt es die autonomen Meditationskommunen, die man einen imaginativen Gegendiskurs nennen kann. Ihre Opposition zur Ökodiktatur (sie sind autonom und Lari kann sich in ihr vor den Schergen der Ökodiktatur verstecken) macht sie jedoch nicht zu einem kritischen Gegendiskurs im kulturökologischen Sinn; dazu sind die Beschreibungen zu klischeehaft. Der ließe sich an nur ganz wenigen Passagen, etwa an der Stimme Manuels, ausmachen, und zwar nur als extradiegetischer Gegendiskurs zum klischeehaften und daher nicht überzeugenden Gegendiskurs der Indianerkultur gegen den Gegendiskurs der Mediationskommune gegenüber der Ökodiktatur.

So bleibt die polare Aufteilung in Ökodiktatur (Dystopie) und Meditationskommune (Utopie) nur mehr unklar und widersprüchlich, was bei der Passage zu Boon, aber auch bei Dr. Baros Besuch bei Armerding gezeigt wurde. Von einem genuinen Gegendiskurs oder gar reintegrativen Metadiskurs kann nicht die Rede sein und der reißerische Slogan des Untertitels „Erst die Natur und dann der Mensch“ bleibt undurchdacht. Fleck hat ihn in den Folgewerken *Tahitiprojekt* und *Maeva* weiter problematisiert. (vgl. Hollerweger 2018) In *Maeva* stellt Maeva schließlich fest, „das die Degradierung des Menschen nicht zu dessen Freiheit führt.“ (zit. in Schneider-Özbek 2016:167)

Dhyani als Figur des Gegenpols ist hinsichtlich rassistischer Klischees am problematischsten gezeichnet. Aber diese wird wenigstens durch die Stimme Manuels relativiert. Dass der Roman dadurch die polaren Klischees aufbreche und zu einer vielstimmigen, oder „komplexen Erzählstruktur“ (Müller 2022, 43) werde, überzeugt nicht. Im Gegenteil, dem eingangs erwähnten Votum, *GO!* sei ein „ein aufrüttelnder Roman, in dem die didaktischen Akzente immer vorhanden sind, aber nie aufgesetzt wirken“ (Jutta Heitel in ihrer Laudatio zur Verleihung des DSFP 1994; GO: Buchrücken), muss widersprochen werden. Der Roman ist in seiner didaktisierenden Überzeichnung unerträglicher als der *Struwelpeter*.

Literatur

- Bonneuil, Christophe 2016: The geological turn. Narratives of the anthropocene. In: Hamilton, Clive / Christophe Bonneuil / François Gemenne (Hgg.): The anthropocene and the global environmental crisis: rethinking modernity. London: Routledge, 15-31.
- Clark, Timothy 2019: The value of ecocriticism. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fleck, Dirk 2013: GO! Die Ökodiktatur. Winnert: p.machinery Michael Haitel.
- Hollerweger, Elisabeth 2018: Umweltkonflikte technisch (aus-)lösen? Nachhaltige Technikvisionen in Future Fictions. In: Boehn, Andreas / Andreas Metzner-Szigeth (Hgg.): Wissenschaftskommunikation, Utopien und Technikzukünfte. Karlsruhe: KIT Publishing, 141-153.
- Koschorke, Albrecht 2012: Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie. Frankfurt am Main: Fischer.
- Latour, Bruno 2018: Existenzweisen. Eine Anthropologie der Moderne. Berlin: Suhrkamp.
- Leskovec, Andrea 2007: Der schräge Blick - Literatur als Antwort auf das Fremde. In: Studia Germanica Universitatis Vesprimiensis 12(1), 57-69.
- Lotman, Jurij N 2010: Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur. Berlin: Suhrkamp.
- Lotman, Jurij N 1973: Die Struktur des künstlerischen Textes. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Martinez, Matias / Michael Scheffel 2009: Einführung in die Erzähltheorie. München: C.H. Beck.
- Müller, Dorit 2022: Verfahren der Skalierung und Verstrickung in Dystopien von Reinhard Jirgl und Thomas Steinaecker. In: Dürbeck, Gabriele / Simon Probst / Christoph Schaub (Hgg.): Anthropozäne Literatur. Poetiken – Genres – Lektüren. Berlin: Metzler, 27-45.
- Probst, Simon 2022: Terrestrische Utopie. Das Problem der Utopie im Anthropozän und Ursula K. Le Guins *Always Coming Home*. In: Dürbeck, Gabriele / Simon Probst / Christoph Schaub (Hgg.): Anthropozäne Literatur. Poetiken – Genres – Lektüren. Berlin: Metzler, 47-63.
- Schneider-Özbek, Katrin 2016: Frau rettet Welt? Ontologisierung des Weiblichen im Ökothriller. In: Adam, Marie-Hélène / Katrin Schneider-Özbek / Andie Rothenhäusler (Hgg.): Technik und Gender: Technikzukünfte als geschlechtlich codierte Ordnungen in Literatur und Film. Karlsruhe: KIT Publishing, 151-171.
- Zapf, Hubert (Hg.) 2008: Kulturökologie und Literatur. Heidelberg: Winter.