Walter Wagner

Die Ästhetik des hohen Nordens

Eine vergleichende Stilistik des Erhabenen

Abstract: Der vorliegende Artikel untersucht exemplarisch die stilistische Umsetzung der ästhetischen Kategorie des Erhabenen in der französischen und englischen Reiseliteratur des 20. und 21. Jahrhunderts anhand landschaftlicher Darstellungen des hohen Nordens von Asien, Europa und Amerika, die Berge, Gletscher und Eisberge motivisch fokussieren.

Keywords: Reiseliteratur, Landschaft, Ästhetik, Ökologie

1 Einleitung

Als der Fotograf und Autor Dave Bohn mehr als achtzig Jahre nach John Muirs legendärer Alaskareise 1965 Glacier Bay besucht, muss er, von der imposanten Erscheinung des Muir-Gletschers überwältigt, gestehen, dass er dessen sublimen Schönheit nicht in Worte zu fassen vermöge: „And now I understand. I understand all the old attempts at description. I understand why they were written and why they failed. The scene before me is staggering and I find no other word.“¹ (Bohn 1967, s.p.)

Diese hier angedeutete „Beschreibungsimpotenz“,² um mit Peter Handke zu sprechen, resultiert aus der Konfrontation mit dem Erhabenen, das seit dem Traktat *Peri Hypsous* des griechischen Autors Pseudo-Longinos den europäischen Kunstdiskurs als Schlüsselbegriff bestimmt. Als ästhetische Kategorie bezieht sich das Sublime insbesondere auf Naturerscheinungen und Landschaftselemente, die beim Betrachter aufgrund ihrer Dramatik und Dimensionen sowohl Furcht als auch Faszination auslösen. Blitz, Donner, Vulkanausbrüche, Wasserfälle, die

1 Siehe dazu auch den Kommentar der französischen Schriftstellerin Marguerite Yourcenar, die 1977 durch Alaska reist und auf die Ästhetik der arktischen Landschaft mit Sprachlosigkeit reagiert: „Comment parler de la beauté de ces immenses paysages encore quasi inviolés (pour combien de temps?). En parcourant cet archipel d'îles et de promontoires surmontés de glaciers, et où le plus souvent la forêt descend jusqu'au ras de l'eau, je me suis souvent dit que c'était proprement *indescriptible*, et que seules les visions des poètes offraient ça et là un équivalent [...]“ (Yourcenar 1995, 552)

2 Vgl. das legendäre Diktum Peter Handkes anlässlich der 1967 in Princeton abgehaltenen Tagung der Gruppe 47.

Weite des Meeres, das Hochgebirge, mächtige Gletscher, Wüstenlandschaften usw. erfüllen die Kriterien erhabener Schönheit. Ausgehend von dem eingangs angeführten Zitat soll der Frage nachgegangen werden, mit welchen stilistischen Mitteln das Erhabene der Natur am Beispiel der arktischen Landschaften in der Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne dargestellt wird und welche Diskurse dabei bedient werden. Das Korpus dieser Untersuchung umfasst französische und amerikanische Reiseberichte, die zwischen 1915 und 2012 erschienen sind und landschaftliche Eindrücke aus dem hohen Norden Asiens, Europas und den USA dokumentieren. Die für die Auswahl der Texte maßgeblichen Kriterien sind ihre literarische Qualität sowie ihre nicht nur punktuelle Auseinandersetzung mit dem Motiv des Erhabenen. Analysiert wird die Erfahrung der sublimen Natur anhand von Belegstellen, welche Begegnungen mit Bergen, Gletschern und Eisbergen literarisch vermitteln. Ziel dieser Studie ist mithin der Entwurf einer vergleichenden Stilistik des Erhabenen, die zeigen soll, inwiefern die vorgestellten Beispiele aus der französischen und amerikanischen Reiseliteratur des 20. und 21. Jahrhunderts diese ästhetische Herausforderung bewältigen.

2 Der Begriff des Erhabenen

Pseudo-Longinus definiert in seiner wegweisenden Schrift das Sublime in der Natur wie folgt: „Von der Natur irgendwie geleitet, bewundern wir [...] nicht die kleinen Bäche, beim Zeus, wenn sie auch durchsichtig und nützlich sind, sondern den Nil und die Donau oder den Rhein und noch viel mehr als sie den Ozean.“ (Pseudo-Longinus 1966, 99) Der Verfasser zählt auch Naturphänomene wie Vulkanausbrüche zum Erhabenen, die für unsere Analyse allerdings keine Relevanz besitzen. Für Pseudo-Longinus repräsentiert mithin das Große in der Natur, das „Bewunderung [...] erregt“ (Pseudo-Longinus 1966, 99), das zentrale Merkmal des Erhabenen.

Edmund Burke greift in seiner Ästhetik den Begriff des Erhabenen auf und schreibt: „Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the *sublime* [...].“ (Burke 1990 [1757], 36) In seiner Theorie des Erhabenen postuliert Burke des Weiteren: „[...] sublime objects are vast in their dimensions [...]“. (Burke 1990 [1757], 113) Ohne auf die Konfiguration des ästhetischen Objekts näher einzugehen, lässt sich folglich sagen, dass überdimensionierte Naturdinge, mit denen der Betrachter die Vorstellung von „Schmerz“, „Gefahr“ und „Schrecken“ assoziiert, im Sinne Burkes als erhaben gelten.

Immanuel Kant unterscheidet zwischen dem Mathematisch-Erhabenen als quantitativer Größe und dem Dynamisch-Erhabenen, das Macht über unsere Seelenkräfte ausübt. Die erste Kategorie definiert er wie folgt: „Erhaben ist das, mit welchem in Vergleichung alles andere klein ist.“ (Kant 2001 [1790], 113) Die Voraussetzung für das Dynamisch-Erhabene erfüllen bestimmte Naturerscheinungen und Landschaftselemente exemplarisch:

Kühne, überhangende, gleichsam drohende Felsen, am Himmel sich auftürmende Donnerwolken, mit Blitzen und Krachen einherziehend, Vulkane in ihrer ganzen zerstörenden Gewalt, Orkane mit ihrer zurückgelassenen Verwüstung, der grenzenlose Ozean in Empörung gesetzt, ein hoher Wasserfall eines mächtigen Flusses u. dgl. machen unser Vermögen zu widerstehen in Vergleichung mit ihrer Macht zur unbedeutenden Kleinigkeit. Aber ihr Anblick wird nur um desto anziehender, je furchtbarer er ist, wenn wir uns nur in Sicherheit befinden [...]. (Kant 2001 [1790], 128–129)

Ähnlich wie Pseudo-Longinus und Burke gründet auch Kant seine Vorstellung des Erhabenen auf der visuell-emotionalen Konfrontation eines Subjekts mit einem überdimensionierten ästhetischen Objekt. Im Fall des Dynamisch-Erhabenen löst diese Begegnung beim Betrachter auf ambivalente Weise sowohl Furcht als auch Attraktion aus.

Friedrich Schiller greift den Kant'schen Dualismus des Erhabenen auf und unterscheidet in seinem analogen Entwurf der Ästhetik zwischen dem Theoretisch- und dem Praktisch-Erhabenen:

Theoretisch-erhaben ist ein Gegenstand, insofern er die Vorstellung der Unendlichkeit mit sich führet, deren Darstellung sich die Einbildungskraft nicht gewachsen fühlt. Praktisch-erhaben ist ein Gegenstand, insofern er die Vorstellung einer Gefahr mit sich führt, welche zu besiegen sich unsre physische Kraft nicht vermögend fühlt. [...] Ein Beispiel der ersten ist der Ozean in Ruhe, der Ozean im Sturm ein Beispiel des zweiten. (Schiller 1968 [1793], 168)

Schillers Theoretisch-Erhabenes stellt wie Kants Mathematisch-Erhabenes unser kognitives Vermögen auf die Probe, während das Praktisch-Erhabene analog zum Dynamisch-Erhabenen aufgrund seiner Dimension und der daraus resultierenden Naturkräfte „für die Sinnlichkeit furchtbar sein“ (Schiller 1968 [1793], 178) muss und die Vorstellung von Gefahr und mithin Furcht auszulösen vermag.

Martin Seel widmet sich in seiner *Ästhetik der Natur* ebenfalls dem Erhabenen und verweist auf den „Schwindel, der zum erhabenen Bewußtsein in allen Deutungen gehört“. (Seel 1996, 59) Parallel zu Kant begreift auch er die ästhetische Ambivalenz des Sublimen als „*ungeheure Schönheit* der Natur“. (Seel 1996, 109) Aufgrund des inhärent subversiven Charakters dieser Form des Naturschönen spricht Seel folgerichtig von der „Erfahrung des Scheiterns aller ästhetischen

Raumfindungsversuche“ (Seel 1996, 204) und bringt so vorgängige Theorieansätze auf den Punkt.

3 „Le poème des montagnes“

Wie aus dem oben angeführten theoretischen Abriss ersichtlich geworden ist, begünstigen Berge, zumal wenn sie hoch aufragen und zerklüftet sind, die ästhetische Konfrontation mit dem Erhabenen. Ein Beispiel, das den Versuch der sprachlichen Bändigung der ästhetischen Erfahrung von Gebirgen im hohen Norden der USA illustriert, liefert Nicolas Vaniers Reisebericht *L'enfant des neiges*. Der Abenteurer überquert vom Sommer bis zum Winter 1994 mit seiner Frau und der 18 Monate alten Tochter die menschenleere Wildnis von Prince George Lake in British Columbia bis zur mehr als 2.000 Meilen entfernten Stadt Dawson City an der Grenze zu Alaska.

Im ersten Abschnitt der Reise zieht die Gruppe durch die Rocky Mountains, die Vanier „la tête bourdonnante de beauté“ (Vanier 1996 [1995], 55) bewundert. Vom Zeltplatz aus kann Vanier „l'imposant et majestueux spectacle de dizaines de montagnes enneigées, fièrement dressées dans un ciel mauve et or“ (Vanier 1996 [1995], 92) betrachten und befindet resümierend: „Quelle plénitude! Une vraie carte postale de commencement du monde.“ (Vanier 1996 [1995], 92) Seiner Euphorie zum Trotz gibt er allerdings zu bedenken: „[...] j'ai conscience de la précarité de cette beauté originelle qui nous entoure.“ (Vanier 1996 [1995], 117) Um die Umgebung besser überblicken zu können, steigt der Autor, ehe der erste Schnee fällt, auf Gipfel, die entlang der Route liegen. Über einen solchen Ausflug notiert er retrospektiv: „[...] je domine un paysage d'une incroyable beauté. [...] il faudrait sans doute une vie entière pour se repaître du spectacle.“ (Vanier 1996 [1995], 154) Nach Einbruch des Winters verwandelt sich die Landschaft, wodurch das ästhetische Erlebnis eine Intensivierung erfährt: „Nous ne nous laissons pas de la vue extraordinaire [...]. C'est unique, majestueux. Au coucher du soleil, un soir de grand froid, c'est à couper le souffle.“ (Vanier 1996 [1995], 203) Im Lauf seines Berichts versieht Vanier die perzipierte Landschaft mit den Epitheta „féérique“ (Vanier 1996 [1995], 223), „grandiose“ (Vanier 1996 [1995], 246) bzw. „merveilleux, grandiose“ (Vanier 1996 [1995], 281), um erneut auf „le spectacle sensationnel de ce vaste territoire des montagnes Rocheuses“ (Vanier 1996 [1995], 281) hinzuweisen.

Die aufgeführten Passagen weisen eindeutige Merkmale des Erhabenen auf, das als ästhetische Erfahrung den gespeicherten Bildervorrat des Naturschönen bei weitem übersteigt und das Subjekt, wie der Hinweis auf die „tête bourdon-

nante“ (Vanier 1996 [1995], 55) dokumentiert, geradezu physisch affiziert. Die aufgrund ihrer „beauté originelle“ (Vanier 1996 [1995], 117) gerühmte sublimen Schönheit der Gebirgslandschaft führt den Betrachter in einer mentalen *regressio ad fontes* zum Ursprung der Welt zurück. Allerdings scheint dieser anachronistische Status quo der Landschaft nicht vor anthropozentrischen Übergriffen sicher, wie der ökologistisch grundierte Verweis auf ihre „précarité“ (Vanier 1996 [1995], 117) unterstreicht. Die Verwendung des Nomens „spectacle“ (Vanier 1996 [1995], 92, 154) und des Adjektivs „féérique“ (Vanier 1996 [1995], 223) zeigt, dass die sublimen Bergszenerie, die jegliche Kategorie des Schönen übertrifft, als unreal wahrgenommen wird, womit eine Anknüpfung an den Diskurs der Fantastik erfolgt.

In stilistischer Hinsicht wartet der Autor mit einem schmalen Repertoire an Darstellungsmöglichkeiten auf. Die verschneiten Berge werden als „fièrement dressées“ (Vanier 1996 [1995], 92) charakterisiert und solcherart personifiziert. Darüber hinaus werden superlativische Adjektive wie „incroyable“ (Vanier 1996 [1995], 154), „extraordinaire“ (Vanier 1996 [1995], 203), „unique“ (Vanier 1996 [1995], 203), „grandiose“ (Vanier 1996 [1995], 246, 281) und „merveilleux“ (Vanier 1996 [1995], 281) verwendet, welche die Darstellung des Sublimen pathetisch aufladen.

Ein weiteres eloquentes Beispiel für die Auseinandersetzung mit dem Sublimen liefert Sylvain Tesson, der von Februar bis Juli 2010 eine Hütte am Baikalsee bewohnt und davon literarisch Zeugnis ablegt. Sich in ein temporäres Eremitentum einübend, benutzt er sein Refugium als Beobachtungsposten und Ausgangspunkt zahlreicher Ausflüge und naturästhetischer Reflexionen. Über die gebirgige Landschaft des Baikalsees befindet er, dass ihr „une absolue splendeur“ (Tesson 2011, 49) eigne. Tesson, der die umliegenden Höhenzüge erkundet, erklimmt einen 2.000 Meter hohen Gipfel, um sich einen Überblick über die Topografie der Gegend zu verschaffen, und schildert seine Eindrücke folgendermaßen: „Se tenir là, au sommet. Les montagnes, je les admire. Elles gisent, indifférentes, elles se contentent d'être. Le *So ist* de Hegel est la plus intelligente parole prononcée devant l'incommensurable.“ (Tesson 2001, 185) Als besonderes Naturschauspiel erweist sich der Sonnenuntergang über den Bergen, den er launig kommentiert: „Savoir si Dieu ou le hasard est responsable de cette beauté m'importe peu. Faut-il connaître la cause pour jouir de l'effet?“ (Tesson 2011, 193) Ähnlich wie Vanier behauptet auch Tesson: „On ne se lasse pas de la splendeur [...].“ (Tesson 2011, 194) Ironisch mahnend fügt er freilich hinzu: „Finalement, avec la vodka, l'ours et les tempêtes, le syndrome de Stendhal, suffocation devant la beauté, est le seul danger qui menace l'ermite.“ (Tesson 2011, 194) Erneut die Panoramaperspektive einnehmend, bemerkt Tesson: „Ces montagnes n'offrent rien qu'une profusion de sensations à éprouver sur-le-champ. L'homme ne les bonifiera jamais. Dans ce paysage sans promesse, écartelé de grandeur, les calculateurs en seront pour leurs

frais. Rien ne soumettra cette nature.“ (Tesson 2011, 260) Am Ende seines Buchs zieht der Reiseschriftsteller Bilanz über seinen mehrmonatigen Aufenthalt in der russischen Taiga, dessen Erfolg sich nicht zuletzt der landschaftlichen Schönheit verdankt: „J’ai contemplé le poème des montagnes et bu du thé pendant que le lac rosissait.“ (Tesson 2011, 265)

Tesson erweist sich zwar als sensibel für die Attraktion des Sublimen, findet indes keinen adäquaten Stil für diese ästhetische Herausforderung. Analog zu Vanier recurriert er auf superlativische Formulierungen wie „absolue splendeur“ (Tesson 2011, 49) oder „l’incommensurable“ (Tesson 2011, 185) und macht vereinzelt Zugeständnisse an das *genus grande*, das sich in den Nomen „splendeur“ (Tesson 2011, 49) und „grandeur“ (Tesson 2011, 260) manifestiert, um seine affektive Betroffenheit zu artikulieren. Zur Beschreibung der ästhetischen Qualität des Sublimen sucht Tesson sogar Anschluss an den religiösen Diskurs, verweigert sich hier jedoch des zu erwartenden Pathos. Die Szenerie appelliert wie schon bei Vanier an den Ökologismus des Autors, der mithilfe des Verbs „bonifier“ (Tesson 2011, 260) anmerkt, dass der Mensch selbst mit technischen Hilfsmitteln nicht imstande sei, ihre erhabene Schönheit zu steigern. Ironie, Esprit und häufige intertextuelle Referenzen auf die Literatur und Philosophie kompensieren den Umstand, dass der Autor dem Erhabenen stilistisch nicht gewachsen ist, sich seinem zwingenden visuellen Reiz indes nicht zu entziehen vermag.

4 „God’s own temples“

Beschreibungen von Gletschern, die ein wesentliches Merkmal der arktischen Landschaft bilden, figurieren ebenfalls in den einschlägigen Reiseberichten. Zu den berühmtesten Büchern über Alaska zählt John Muirs *Travels in Alaska*, das zwei Reisen schildert, die der Autor in den Jahren 1879 und 1880 in den hohen Norden Amerikas unternimmt und wo er nicht nur Küstenlandschaften, Berge, Gletscher und Eisberge bestaunt, sondern sich auch mit der Lebensweise der Eskimos vertraut macht. Eine Auswahl aus dem reichen Fundus seiner Naturporträts vermittelt uns das Bild eines wortgewaltigen Schriftstellers, der die Bandbreite seines stilistischen Könnens ausschöpft, um sein Publikum vor allem für die erhabene Schönheit der arktischen Gletscherwelt zu begeistern, deren ästhetische Qualität mit der Helligkeit und dem Lichteinfall korreliert. Im Herbst, schreibt er, „the glaciers, seem to bloom like the plants in the mellow golden light“. (Muir 1998 [1915], 46) Besonders deutlich tritt diese Interdependenz in der von Muir unternommenen Beschreibung des Stickeen-Gletschers zutage: „The sunbeams streaming through the ice pinnacles along its terminal wall produ-

ced a wonderful glory of color, and the broad, sparkling crystal prairie and the distant snowy fountains were wonderfully attractive [...]. “ (Muir 1998 [1915], 47) Die unbeschreibliche Schönheit eines anderen Eisriesen wächst sich bei Muir zur rhetorischen Zerreißprobe aus:

No words can convey anything like an adequate conception of its sublime grandeur [...]. Still more impotent are words in telling the peculiar awe one experiences in entering these mansions of the icy North, notwithstanding it is only the natural effect of appreciable manifestations of the presence of God. (Muir 1998 [1915], 63–64)

Von der physischen und ästhetischen Dimension des Gletschers eingeschüchtert, empfindet sich Muir als winziges Individuum vor dem „gateway of this glorious temple [...]“. (Muir 1998 [1915], 64) Sein Eispanzer erscheint ihm als „glorious crystal wall“ (Muir 1998 [1915], 66), die sich durch „a bewildering variety of novel architectural forms, clusters of glittering lance-tipped spires, gables, and obelisks, bold outstanding bastions and plain mural cliffs, adorned along the top with fretted cornice and battlement“ (Muir 1998 [1915], 66) auszeichne. Die in blaues Licht getränkten Rillen und Spalten vermitteln ihrerseits ein Bild von „ineffable tenderness and beauty“. (Muir 1998 [1915], 66) Unter dem Eindruck religiöser Gefühle schließt Muir, ehe er seine Reise in den Norden fortsetzt: „we had been in one of God’s own temples and had seen Him and heard Him working and preaching like a man.“ (Muir 1998 [1915], 68) Auf seiner ersten Alaska-Expedition besteigt der Autor einige Berge, um die topografischen Besonderheiten der Gegend zu studieren, und gewahrt „a picture of icy wildness unspeakably pure and sublime“. (Muir 1998 [1915], 149) Während Tesson dem Sonnenuntergang am Baikalsee enthusiastisch beiwohnt, blickt Muir fasziniert auf den Sonnenaufgang über dem Fairweather-Gebirge und den Gletschern: „Beneath the frosty shadows of the fiord we stood hushed and awe-stricken, gazing at the holy vision [...]“. “ (Muir 1998 [1915], 152) Auf seiner zweiten Reise in die Arktis besucht der Autor den Muir-Gletscher, der im heutigen Glacier-Bay-Nationalpark liegt und den er zu Fuß erkundet. Voll des Lobes erklärt er in seinem Bericht: „The view of the ice-cliffs, pinnacles, spires and ridges was very telling, a magnificent picture of nature’s power and industry and love of beauty.“ (Muir 1998 [1915], 282)

Muir’s Konfrontation mit der hyperboreischen Gletscherlandschaft erweist sich als Erfahrung des Sublimen, die er häufig mithilfe von Pathos, superlativischen Adjektiven bzw. Adverbien wie „wonderful“ (Muir 1998 [1915], 47), „wonderfully“ (Muir 1998 [1915], 47) sowie „magnificent“ (Muir 1998 [1915], 282) und Vergleichen wie „seem to bloom like the plants“ (Muir 1998 [1915], 46) sowie „nature’s power and industry“ (Muir 1998 [1915], 282) zu literarisieren sucht. Frappierend ist ferner der vermehrte Gebrauch biblischer Lexeme wie „glory“ (Muir 1998 [1915], 47),

„glorious“ (Muir 1998 [1915], 64, 66), „God“ (Muir 1998 [1915], 64), „temple“ (Muir 1998 [1915], 64) bzw. „temples“ (Muir 1998 [1915], 68) und „holy“ (Muir 1998 [1915], 152), die zeigen, wie sehr Muirs Prosa vom religiösen Diskurs geprägt ist. Dazu ist anzumerken, dass der Autor die Natur als pantheistischen Widerschein der göttlichen Herrlichkeit begreift, die sich dem Betrachter eloquent offenbart. Um die überdimensionierten Gletscherformationen zu beschreiben, recurriert Muir auf die Terminologie der sakralen Architektur mit Begriffen wie „spires, gables“ (Muir 1998 [1915] 66) und der militärischen, die sich in Fachausdrücken wie „bastions“ (Muir 1998 [1915], 66) sowie „cornice and battlement“ (Muir 1998 [1915], 66) niederschlägt. Trotz aller Bemühungen, die sublime Ästhetik von Gletschern literarisch festzuhalten, muss sich Muir die Inadäquatheit seiner sprachlich-stilistischen Mittel eingestehen, was die Wahl der Adjektive „impotent“ (Muir 1998 [1915], 63) und „ineffable“ (Muir 1998 [1915], 66) und des Adverbs „unspeakably“ (Muir 1998 [1915], 149) belegt.

Weniger eingehend widmet sich der Polarforscher Jean Malaurie der Darstellung der nördlichen Eiswelt. In seinem 1955 erschienenen ethnografischen Essay über die grönländischen Eskimos kommt er beiläufig auch auf Gletscher zu sprechen, die seine besondere Aufmerksamkeit erregen. Am Smith-Sund, der Meerenge zwischen Grönland und der kanadischen Ellesmere-Insel, quert er mit seinen einheimischen Begleitern eine Gletscherzunge, wo er mit „un monde fantastique“ (Malaurie 1989 [1955], 338) in Berührung kommt. Dazu führt Malaurie wie folgt aus: „Contre un château médiéval dont les poivrières, les courtines déchiquetées et ravinées font penser à quelque burg du Nibelung, s'appuie un pan de cathédrale taillé dans un verre opalin. Au près d'eux, des clochetons, des espèces de gargouilles [...].“ (Malaurie 1989 [1955], 338) Bei dieser Darstellung oszilliert der Autor zwischen Anklängen an die sakrale und profane Architektur und lässt sich vom mythologisch-fantastischen Diskurs des Mittelalters inspirieren, was die Metapher „ce palais des mirages“ (Malaurie 1989 [1955], 339) und die intertextuelle Referenz auf die Nibelungensage verdeutlichen.

Emmanuel Hussenet, der in seinem Essay *Le Nouveau Monde* das Schmelzen der Polkappen als kulturhistorisches Phänomen analysiert, hat sich in Spitzbergen aufgehalten, wo er Kajakfahrten im Eismeer unternommen hat. Über seine Erfahrungen in dieser Landschaft schreibt er: „J'évaluais dans un poème. Comment dépeindre sans l'attiédir cette grandeur primitive qui confère aux latitudes extrêmes leur majesté? Rien n'est plus puissant qu'un glacier.“ (Hussenet 2012, 18) Hussenet, der sich als Kenner der Eisregionen präsentiert, scheut nicht davor zurück, den Gletscher animistisch aufzuladen, um der Leserschaft sein Wesen verständlich zu machen: „Un glacier est une présence. Un glacier témoigne de la force tutélaire comme de la fragilité. Un glacier ne se navre pas en se délitant; il énonce le cours des choses.“ (Hussenet 2012, 21) Gemäß dieser natur-

mystischen Auffassung behauptet der Autor folgerichtig: „Le glacier est chargé d'âme. D'où le magnétisme qu'il exerce.“ (Husenet 2012, 27) Die globale Klimaerwärmung zieht allerdings den langsamen Verlust dieser Eismassen nach sich: „Le glacier est vieux, lent et poussif; sa surface est gercée, ses rides sont ses crevasses. Quand vient son dernier jour, il garde le front pendu au-dessus du gouffre, puis, d'un coup, s'effondre.“ (Husenet 2012, 76) Um ein ansprechendes Bild von ihm zu zeichnen, beschränkt er sich auf den Gebrauch der Personifikation, die das ästhetische Objekt mit anthropomorphen Zuschreibungen versieht. Wie Muir stößt Husenet an die Grenzen seiner stilistischen Kompetenz und gesteht dies unumwunden ein. Dieses Problem taucht bei der Begegnung mit Eisbergen erneut auf, wird in den jeweiligen Beispieltexten allerdings unterschiedlich verhandelt.

5 „Like ships steaming toward open water“

Die amerikanische Reiseschriftstellerin Gretel Ehrlich, die sich zwischen 1995 und 1999 mehrmals in Grönland aufhält, ist darauf bedacht, das mit der Darstellung des Sublimen häufig verwendete Pathos kreativ zu unterlaufen. In der Einleitung zum Band *This Cold Heaven* erinnert sie sich an Eisberge „big as warehouses [...]“. (Ehrlich 2003 [2001], XI) Einen analogen Vergleich wagt sie zu Beginn ihres Texts: „Glaciers calved great slabs of ice as big as convention centers and as fanciful as the Taj Mahal, and these sailed down the fjords all summer, their arches, towers, and shoulders collapsing in sudden heat as if from a fit of laughter.“ (Ehrlich 2003 [2001], 8) Ferner lesen wir: „a line of silhouetted icebergs were like ships steaming toward open water.“ (Ehrlich 2003 [2001], 175) Metaphorisierung leistet bei der Dekonstruktion des Pathos nicht minder wertvolle Dienste. So schreibt Ehrlich: „icebergs were continents drifting, pieces of light that stirred me.“ (Ehrlich 2003 [2001], 101) Desgleichen konstatiert sie: „Other icebergs were in ruins – the same deconstructed cathedrals I'd seen earlier – a spire here, a clerestory there, a nave somewhere else – their icy light spilling all over the place.“ (Ehrlich 2003 [2001], 175) Schließlich befindet die Reisende: „The icebergs were sphinxes, stranded in the frozen fjord [...]“. (Ehrlich 2003 [2001], 244)

Um die Emotionen der Leserschaft unmittelbar anzusprechen und damit die Identifikation mit den schmelzenden Eisbergen zu erleichtern, personifiziert Ehrlich die langsam dahintreibenden Eismassen, deren Existenz die steigenden Temperaturen gefährden: „an iceberg had come apart, the internal organs and inner lakes all turquoise bodies that belonged to another order of things.“ (Ehrlich 2003 [2001], 108) Parallel dazu stellt sie mithilfe eines personifizierenden Verbs fest: „An iceberg groaned, its innards collapsing.“ (Ehrlich 2003 [2001], 110)

Die organische Verbindung von Personifikation und Metapher zeigt folgendes sentimental gefärbte Beispiel: „The glazed wing of an iceberg caught light. From one translucent arch, a row of blue tears fell.“³ (Ehrlich 2003 [2001], 79) Anderseits lässt sich der Vorgang der Eisschmelze auch unter Rekurs auf den gastronomischen Jargon illustrieren: „exposed walls had been fired by sun and refrozen into glass – all glint and glaze and broken crust like crème brûlée.“ (Ehrlich 2003 [2001], 294)

Ehrlichs stilistische Annäherung an die Ästhetik der Eisberge erfolgt unter Verwendung von Tropen wie Vergleich, Personifikation und Metapher, wobei architektonische Referenzen auf Sakral- und Profanbauten wie „arches“ (Ehrlich 2003 [2001], 8), „towers“ (Ehrlich 2003 [2001], 8), „spire“ (Ehrlich 2003 [2001], 175), „clerestory“ (Ehrlich 2003 [2001], 175), „nave“ (Ehrlich 2003 [2001], 175) sowie „wings“ (Ehrlich 2003 [2001], 79) und moderne Zweckbauten aus dem Bereich der Industrie und Wirtschaft wie „warehouses“ (Ehrlich 2003 [2001], XI) sowie „convention centers“ (Ehrlich 2003 [2001], 8) das stilistische Programm erweitern. Dank der Personifikation gelingt, wie wir bereits im Zusammenhang mit der Ästhetik der Gletscher gesehen haben, eine Anthropomorphisierung der Eisberg-Individuen, deren Verschwinden durch Ehrlichs dramatisierte Darstellung an die Gefühle und vielleicht sogar das ökologische Bewusstsein der Leser appelliert.

Barry Lopez, der sich auf dem Feld des amerikanischen *Nature Writing* einen Namen gemacht hat, besucht Alaska namentlich wegen seiner Eisberge und meint: „If I had a desire simply to be with anything in the North, it was to be with icebergs.“ (Lopez 2001 [1986], 205) Stilistisch hat auch er ein Faible für die Personifikation, wenn er beispielsweise erklärt: „The first icebergs we had seen [...] seemed immensely sad, exhausted by some unknown calamity.“ (Lopez 2001 [1986], 206) Bei einer anderen Gelegenheit bemerkt er: „I stare for hours from the starboard window at these creatures I have never seen before. [...] How utterly still, unorthodox, and wondrous they seem.“⁴ (Lopez 2001 [1986], 208) Die bizarre Gestalt des Sublimen zwingt Lopez, nach Vergleichen zu suchen, die ihn aus dem Bildervorrat der germanischen Mythologie schöpfen und zugleich den Aspekt des Außerirdisch-Fremdartigen dieser Eisgebilde betonen lassen: „It was as if they [d. i. the glaciers] had been borne down from a world of myth, some Götterdämmerung of noise and catastrophe. Fallen pieces of the moon.“ (Lopez 2001 [1986], 206) Sich an diese eigenwillige Ästhetik herantastend, meint der Autor eine Parallele zwischen den Eisbergen und der profanen Architektur des

³ Ebenso: „Glazed by heat, they [icebergs] rained down turquoise tears“ (Ehrlich 2003 [2001], 97).

⁴ An anderer Stelle nennt sie Lopez elliptisch: „Creatures of pale light“ (Lopez 2001 [1986], 251).

„Potala Palace at Lhasa in Tibet, a mountainous architecture of ascetic contemplation“ (Lopez 2001 [1986], 206) zu erkennen. Den meisten Betrachtern jedoch drängt sich, so Lopez, der Vergleich mit der sakralen Architektur eines Doms auf, was er auf die je besondere Wirkung des Lichts zurückführt: „A comparison with cathedrals has come to many Western minds in searching for a metaphor for icebergs, and I think the reasons for it are deeper than the obvious appropriateness of line and scale. It has to do with our passion for light.“ (Lopez 2001 [1986], 248)

Die sprachlich-stilistische Herausforderung des Sublimen kulminiert in Lopez' Text in einer postmodernen Reflexion über das problematische Verhältnis von Signifikant und Signifikat. So meint er etwa: „we bring our own worlds to bear in foreign landscapes in order to clarify them for ourselves. The risk we take is of finding our final authority in the metaphors rather than in the land.“ (Lopez 2001 [1986], 247) Statt die perzipierten Eisberge in einen originellen Ausdruck zu überführen, wählt der Betrachter, wie Lopez argumentiert, aus einem Fundus vorgefertigter Tropen eine passende stilistische Schablone aus, in die er das ästhetische Objekt zwingt. Das bedeutet, dass die außersprachliche Wirklichkeit das selbstreferentielle Wechselspiel zwischen den Signifikanten lediglich anstößt, ohne als Signifikat neue Bedeutungen zu generieren. Damit verwirkt das ästhetische Subjekt die Chance, aus dem logozentrischen Gefängnis der Sprache auszubrechen, um zur materiellen Realität des Referenten, d. h. der Eisberge, vorzudringen. Nach Lopez besteht die Gefahr für den stilbewussten Arktisreisenden mithin darin, nicht die äußere Natur, sondern letztlich sich selbst fasziniert zu bestaunen. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass trotz sprachkritischer Exkurse auch in Lopez' Arktis-Buch Tropen wie Personifikation, Vergleich und Metapher vorherrschen.

Kim Heacox, der als Nationalpark-Ranger eine besondere Beziehung zur Glacier Bay hegt, beschäftigt sich ebenfalls mit der erhabenen Schönheit von Eisbergen, die er mithilfe der Metaphorik sakraler Architektur sprachlich zu fassen sucht: „Blue minarets of ice tipped away at precarious angles. Others stood as fractured fins and flying buttresses two hundred feet tall, certain to fall any day.“ (Heacox 2006 [2005], 3) Daneben wird die mittelalterliche Wehrarchitektur von Burgen als metaphorische Referenz aufgerufen und ein Nexus mit dem Diskurs der Fantastik etabliert: „Icebergs surrounded me, this one a castle, that one a swan, each a corridor into the magic we know as children but lose as adults.“ (Heacox 2006 [2005], 3) In der Kontemplation des Erhabenen als schaurig-schöner Natur bleibt freilich die metaphorische Rückbindung an den religiösen Diskurs nicht aus. Heacox schreibt daher wenig überraschend: „Holy bergs, they seemed to glow from within, each with its own lambent light.“ (Heacox 2006 [2005], 5) Einen stilistischen Kunstgriff, auf den auch dieser Autor nicht verzichtet, bildet die anthropomorphe Personifikation: „No two icebergs were the same. With only

their upper parts visible it occurred to us that they were human, in a way – the visible conscious above, the invisible subconscious below, each unique and yet like every other.“ (Heacox 2006 [2005], 22) Über seine limitierten Darstellungsmöglichkeiten sichtlich irritiert, begibt sich Heacox auf das Terrain der Sprachkritik und stellt angesichts der von ihm bemühten Vergleiche die rhetorische Frage: „A few days earlier I had compared them to castles and swans, which now seemed absurd. *Wasn't it enough*, I wrote in my journal, *that an iceberg was an iceberg, spared of the simile shock of each one having to be like something else?*“ (Heacox 2006 [2005], 32) Die verschiedentlich evozierte Unfähigkeit, sprachlich adäquat auf die ästhetische Herausforderung des Sublimen zu reagieren, bringt Heacox zu der Überlegung, ob es nicht besser sei, jeglichen stilistischen Anspruch aufzugeben und stattdessen im mimetischen Modus zu verharren. Diese Schlussfolgerung verweist implizit auf den bereits bei Lopez monierten Versuch der Umweltliteratur, die unüberbrückbare Diskrepanz zwischen Signifikat und Signifikant im selbstreferentiellen Verweisungsspiel sprachlicher Zeichen aufzuheben. Um dieser Aporie zu entgehen, fordert Heacox die Schaffung einer Sprache des Erhabenen, die – und das scheint er zu übersehen – freilich keinen Ausweg aus der von ihm zuvor erahnten Vermittlungsunfähigkeit von Sprache böte: „Where was our language of reverence? Of sacredness? Every year in America we add hundreds of words to our dictionaries that describe our infatuation with pop culture and technology, but none that describe a deepening regard for the natural world.“ (Heacox 2006 [2005], 122) Stilistisch betritt Heacox zwar kein Neuland, berührt dafür aber ein sprachphilosophisches Dilemma, indem er wie Lopez den Verweisungszusammenhang sprachlicher Zeichen hinterfragt, ohne diese Problematik indes diskursiv zu vertiefen.

6 Resümee

Anhand des untersuchten Textmaterials lässt sich konstatieren, dass die stilistische Bandbreite des Sublimen in der Ästhetik des hohen Nordens für das Genre der Reiseliteratur ein variationsreiches Bild ergibt. Zur ästhetischen Vermittlung von Bergen, Gletschern und Eisbergen, die auf Reisen in die Polarregionen betrachtet und bestaunt worden sind, werden neben superlativischen Adjektiven gelegentlich Pathosformeln⁵ verwendet. Im Bereich der Tropen verwenden die

⁵ Pseudo-Longinos lobt übrigens die Wirkung des pathetischen Stils im Hinblick auf das Erhabene: „ich würde zu behaupten wagen, daß kein Ausdruck so groß ist wie der des echten Pathos, wenn es im rechten Moment zur Geltung kommt [...].“ (Pseudo-Longinos 1996, 41)

sieben Autoren nebst einer Autorin Personifikationen, Vergleiche und Metaphern. Um der Kategorie des Sublimen in bildmotivischer Hinsicht gerecht zu werden, werden Anleihen am Formenkanon der Profan- und Sakralarchitektur genommen, wobei sich der Einfluss der biblischen Terminologie, der germanischen Mythologie und der Fantastik als bestimmend erweist. Verschiedentlich wird in den fraglichen Reiseberichten auf den Kunstwerk- und Schauspielcharakter der als statisch und dynamisch wahrgenommenen Naturschönheiten betont. Während in der Tradition von Kant und Schiller das Dynamisch-Erhabene und das Praktisch-Erhabene der Natur „unsre Ohnmacht, als Naturwesen“ (Schiller 1968 [1793], 179) unterstreichen, zumal sie mit unüberwindlichen Gefahren assoziiert werden, schlägt der kategoriale Aspekt der physischen Machtlosigkeit im untersuchten Korpus bisweilen in sprachlich-stilistisches Unvermögen um. Die Furcht beim Anblick erhabener Objekte scheint also dem sprachlosen Staunen gewichen zu sein. Das Subjekt unterliegt nicht mehr der Gewalt der Natur, sondern scheitert vielfach beim Versuch, die Ästhetik des Erhabenen literarisch zu fassen, weshalb Heacox die innovative Forderung nach einer eigenen Sprache des Sublimen äußert. An diese Problematik knüpfen einige geradezu avantgardistisch anmutende Passagen in den jeweiligen Texten von Lopez und Heacox an, die sich dem Phänomen des Sublimen im Modus der Sprachkritik nähern. Der komparatistische Befund ergibt also, dass die Ästhetik des Erhabenen nach wie vor eine der größten stilistischen Hürden des französischen und amerikanischen *Nature Writing* repräsentiert, der man sich im vorliegenden Korpus unter Rekurs auf wenige Tropen und den Diskurs der Architektur, der Bibel, der Fantastik und vereinzelt des Ökologismus stellt.

Literaturverzeichnis

- Bohn, Dave. *Glacier Bay. The Land of Silence*. San Francisco: Sierra Club, 1967.
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Hg. Adam Phillips. Oxford, New York et al.: Oxford University Press, 1990 [1757].
- Ehrlich, Gretel. *This Cold Heaven. Seven Seasons in Greenland*. New York: Vintage Books, 2003 [2001].
- Heacox, Kim. *The Only Kayak. A Journey into the Heart of Alaska*. Guilford, CN: The Lyons Press, 2006.
- Hussenet, Emmanuel. *Le Nouveau Monde. Regard sur la disparition des banquises et sur le sens des choses*. Paris: Les Cavaliers de l'orage, 2012.
- Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. Hg. Heiner F. Klemme. Hamburg: Felix Meiner, 2001 [1790].
- Lopez, Barry. *Arctic Dreams. Imagination and Desire in a Northern Landscape*. New York: Vintage Books/Random House, 2001 [1986].

- Malaurie, Jean. *Les derniers rois de Thulé. Avec les Esquimaux polaires, face à leur destin*. Paris: Plon, 1989 [1955].
- Muir, John. *Travels in Alaska*. Boston und New York: Mariner Books/Houghton Mifflin, 1998 [1915].
- Pseudo-Longinus. *Vom Erhabenen. Griechisch und deutsch*. Übers. Reinhard Brandt. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966.
- Schiller, Friedrich. „Vom Erhabenen“. *Sämtliche Werke V. Philosophische Schriften. Vermischte Schriften*. München: Winkler, 1968 [1793]. 166–189.
- Seel, Martin. *Ästhetik der Natur*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1996.
- Tesson, Sylvain. *Dans les forêts de Sibérie. Février-Juillet 2010*. Paris: Gallimard, 2011.
- Vanier, Nicolas. *L'enfant des neiges. Récit*. Paris: France Loisirs, 1996 [1995].
- Yourcenar, Marguerite. *Lettres à ses amis et quelques autres*. Hg. Michèle Sarde, Joseph Brami et al. Paris: Gallimard, 1995.

Walter Wagner, Studium der Romanistik, Anglistik und Vergleichenden Literaturwissenschaft in Salzburg und Paris. Lehrbeauftragter an der Abteilung für Europäische und Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Wien. Seit 2015 Privatdozent für Vergleichende Literaturwissenschaft mit Schwerpunkt Französische Literaturwissenschaft. Publikationen zum französisch-österreichischen Literaturtransfer sowie zur französischen Literatur des 20. Jahrhunderts.